西方摄影艺术流派及其大师们

[日]重森弘淹

中国摄影出版社

VISIT…

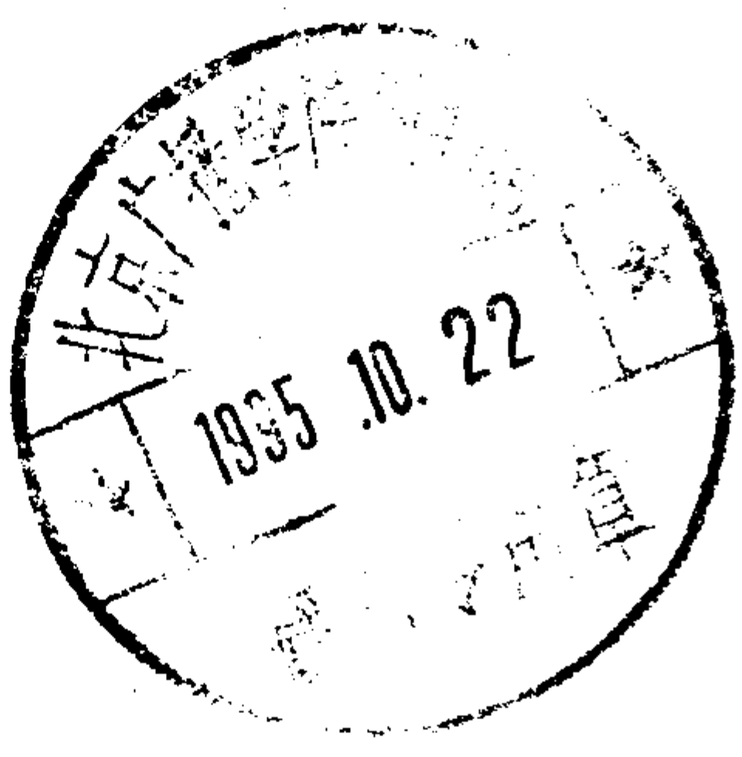
476411

476411

西方摄影流派及其大师们

〔日〕重森弘淹　著
吕　琳
陶新中　译编

中国摄影出版社



京新登字 180 号

J40.5
Z 5 H
259

西方摄影流派及其大师们

原　　著　〔日〕重森弘淹
翻　　译　吕　琳　陶新中
责　　编　江　影
出　　版　中国摄影出版社
印　　刷　河北省遵化市印刷厂印刷
发　　行　新华书店北京发行所
开　　本　850×1168　1/32
印　　张　8.5
首次出版　1994 年 8 月
首次印刷　1994 年 8 月
印　　数　1－8000
ISBN　7－80007－130－8/J·130
定　　价 10.80 元

写在出版之前

《世界摄影艺术流派及其大师们》一书，原名为《世界的写真家》。作者是当代日本著名摄影评论家重森弘淹先生，他还写有《现代摄影》、《广告摄影探究》等多部著作。

《世界摄影艺术流派及其大师们》于 1965 年 3 月出版，很快就销售一空。翌年一月即再版发行。

该书以摄影发展历史为经，各摄影艺术流派和名家为纬设立章节，且每章节又分“概述”和“人物述评”两个部分，体例新颖不俗。全书眉目清楚，揭示力强，且言简意赅。

由于在宏观地审视百多年摄影艺术现象时，作者能够站在历史唯物主义的立场上，运用社会学方法论，将这些摄影艺术现象置于一定历史的社会背景中——政治的、经济的、哲学的、文化的——进行考察、认识、剖析和评述，这就在一定程度上保证了图书内容的客观性，科学性和公正性。像这样一本不可多得的带有普及性质的摄影艺术发展史专著，无怪乎一经问世，当即受到读者的热情欢迎。

在我国尚无此类图书出版的今天，尽管它是几十年前的作品，我认为，翻译出版它，对我国摄影界开阔艺术视野，增长历史知识，提供学习借鉴仍是很有价值的。为此，当本书付梓之际，我极愿意写这篇短文，向亲爱的读者们推荐这本书！

任一权

1994 年 3 月

目　录

第 1 章…… 1

南北战争与边境开发的纪实运动

——美国早期的纪实摄影家们

马修·B·布雷迪(MATHEW·B·BRADY)

第 2 章…… 7

艺术摄影的发展

——绘画式摄影的变迁

艾尔弗雷德·斯蒂格利茨(ALFRED STIEGLITZ) …… 17

爱德华·斯泰肯(EDWARD STEICHEN) …… 23

安塞尔·亚当斯(ANSEL ADAMS) …… 32

第 3 章 …… 39

摄影的初创时代

——摄影先锋派的活动

尤金·阿特热(EUGENE ATGET) …… 49

爱德华·韦斯顿(EDWARD WESTON) …… 55

莫霍伊·纳吉(MOHOLY NAGY) …… 63

第 4 章 …… 69
摄影纪实运动的展开
——FSA 摄影纪实运动
多萝西娅·兰格(DOROTHEA LANGE) …… 78
第 5 章 …… 84
摄影杂志的诞生
——《生活》的摄影家们
玛格丽特·伯克－怀特(MARGARET BOURKE－WHITE) …… 92
艾尔弗雷德·艾森斯塔特(ALFRED EISENSTAEDT) …… 102
卡尔·迈登斯(CARL MYDANS) …… 110
安德列斯·法宁格(ANDREAS FEININGER) …… 117
第 6 章 …… 126
摄影纪实运动的精华
——马格那姆集团的活跃
亨利·卡蒂埃－布勒松(HENRI CARTIER－BRESSON) …… 138
罗伯特·卡帕(ROBERT CAPA) …… 146
戴维·西摩(DAVID SEYMOUR) …… 153
沃纳·比肖夫(WERNER BISHOF) …… 161
尤金·史密斯(EUGENE SMITH) …… 169
菲利普·哈尔斯曼(PHILIPPE HALSMAN) …… 174
厄恩斯特·哈斯(ERNST HAAS) …… 181
第 7 章 …… 189
现代摄影界的新秀
——摄影先锋的动态
威廉·克莱因(WILLIAM KLEIN) …… 194
罗伯特·弗兰克(ROBERT FRANK) …… 201

第 8 章 …… 208
当代时装摄影家
——百花齐放的摄影家们
塞西尔·比顿(CECIL BEATON) …… 209
欧文·佩恩(IRVING PENN) …… 216
理查德·埃维登(RICHARD AVEDON) …… 223
第 9 章 …… 230
几位与众不同的摄影家
——摄影界的杰出人物
布拉赛(BRASSAI) …… 231
罗伯特·杜瓦诺(ROBERT DOISNEAU) …… 238
罗尔夫·温奎斯特(ROLF WINQUIST) …… 247
伊拉(YLLA) …… 255

第一章
南北战争与边境开发的纪实运动
——美国早期纪实摄影家们

马修·B·布雷迪(MATHEW B BRADY)

蒂莫西·H·O·沙利文 (TIMOTHY H O SULLIVAN)

亚历山大·加德纳 (ALEXANDER GARDNER)

查尔斯·R·萨维奇 (CHARLES R SAVAGE)

纵观将近一百五十年的摄影发展史，可以发现：欧洲摄影流派和美国摄影流派在其各自的发展中，具有鲜明的自身特征。

自十九世纪到二十世纪初的欧洲摄影发展，主要是绘画派摄影的进程。在有着悠久历史的欧洲艺术传统观念上，摄影能否作为一种新的艺术形式登上舞台，从一开始就是个引人关注的问题。当然，人们最初对摄影——这种以机械手段为媒介进行表现的形式，对其中究竟包含有什么样的内涵，能否承认创作主体作用等等，所表现出的疑惑在当时是可以理解的。

那时，不同于肖像绘画的人像摄影受到了极大欢迎，因为它以质轻而又不失精细的描写，满足了人们对艺术的某种追求。尽管如此，也有一些画家却是厌恶和蔑视这黑黑的箱子。有些人形容他们对摄影的感情就如同产业革命之际，工人对机器所产生的恐怖情感。

那时的摄影者们在这种具有纪录性和再现性的形式中，并没有去寻求摄影自身的艺术价值和美学价值。相反，他们却是去模仿绘画艺术的表现形式，仅仅为获得仅次于绘画艺术的地位而努力。

因此，绘画派摄影的发展虽然也经历了不少曲折，但是他们始终与学院派绘画的风格密切相关。类似新古典派、浪漫主义的绘画派摄影、自然主义摄影、印象主义摄影等等流派就在不断兴衰之中发展起来。

这些流派在刚传入美国时，在一定程度上促进了美国的摄影发展。可是，当摄影传入美国仅二十年，美国国内就爆发了南北战争。这次战争为纪实摄影创造了良好的时机，从而使美国的摄影沿着不同于欧洲摄影风格的道路发展起来。

把摄影传入美国的是电报发明家莫斯(1791—1872)。他在巴黎逗留期间，得知达盖尔的发明，并与达盖尔会面，在某种程度上将其制作方法据为己有。1839 年 8 月，达盖尔银版照相术发表，同年 9 月该技术就传入美国。其传播之迅速，是人们意想不到的。

十九世纪的美国历史，概括起来就是西部开发的历史。其开发成功与否，关系到美国社会未来的繁荣。以开发事业为中心，东部地区产业资本的发展亦日新月异。然而，南部以农业为主，被称为种植园的大农庄制度较为发达。他们为了弥补白人劳动力的不足，从非洲输入大

量黑人奴隶，以极低的报酬残酷地压榨黑人的血汗。大农庄制度正是在这样的奴隶制基础上繁荣起来的。

南部各州与开发西部的东部人不同，他们有浓厚的保守思想。由于美国是以民主主义为基础的社会，因此，东部与南部在经济体制和社会结构方面的对立，形成了迥然不同的社会风气，和针锋相对的政治立场。

1860 年，作为美国产业资产阶级代表的共和党人林肯当选总统。南部的强硬派不仅不停止南部独立的主张，同时还发表了“南部联邦”的宣言。翌年 4 月 12 日，南方军队进攻南卡罗莱纳州，于是战争爆发了。

当时，美国面临着严重的国内危机，它危及了国家的命运和民主制度的存在。

在这样激烈的社会动荡中，摄影家们感受到了命运的呼唤，纪实摄影由此应运而生。不难想像，假如没有这场战争，美国摄影的发展可能不会选择与欧洲绘画派摄影相异的道路，现在贯穿于美国摄影历史始终的纪实摄影流派，正是在当时特定的历史环境中诞生，并具备了不同于欧洲摄影史的性质和内涵。

图 1：加德纳 “消灭叛军的阻击兵” 1858

在南北战争中从事纪实摄影的不仅是布雷迪（MATHEW·B·BRADY），还有他的助手加德纳（ALEXANDER · GARDNER）（1822—1882）和学生奥·沙利文（TIMOTHY · H · O · SULLIVAN）。

加德纳与其儿子一起受雇于北军波特马克司令部，当地图绘制员时开始了他们的纪实摄影。1886 年完成《战争纪实》一书。当时，尚未有网线版印刷，这本书只不过是由两本贴有 100 张照片的相册组成。今天，加德纳和布雷迪的纪实摄影已经成为珍贵的历史资料。

南北战争以北军胜利而终结。随着国内危机的缓和，一度因战争而中断了的西部开发事业又再度兴起，生活节奏也更加快了。

西部开发与铁路的铺设是齐头并进的。政府直属的西部勘探队也很快组成。人员大多是参加过南北战争的纪实摄影工作者。这些人把战争中的忘我精神也带到了边境纪实之中，并加以发扬光大。例如，加德纳在拍摄联邦太平洋东部建设状况的同时，也拍摄了地理学上的风土人情。另外，布雷迪的学生奥·沙利文在参加北纬 40 度地区地质探险队中，钻入内华达州附近的一个矿山坑道，冒着随时可能发生爆炸身死的危险进行拍照。特别是，他于 1873 年和 1874 年，两次参加了由 J·M·霍莱中尉指挥的西经 100 度以西的探险队中，记录下未曾开发的资源和未知的边境见闻，以及行程上的艰辛，价值更巨大。值得一提的是，他第一个详尽地描绘了亚利桑那州，现美国游览胜地之一的旧印第安遗址。

图 2：加德纳 “里士满的废墟” 1863

图 3：奥沙利文 地狱般的矿区工棚 1865

C·H·萨维奇（1831—1909）和 A·A·哈特等人也纷纷拍下了记录铁路建设的珍贵的历史照片。

还有 J·K·毕拉斯参加科罗拉多地区峪谷探险队，W·H·杰克逊参加 1870 年

宾夕法尼亚大学组织的地质探险队，他记录下的有关黄石河地区的资料得到国会的承认，该地区还被划为国立公园。之后，杰克逊又以欧洲为中心，到日本、印席等远东地区旅行，发表了许多纪实性照片。

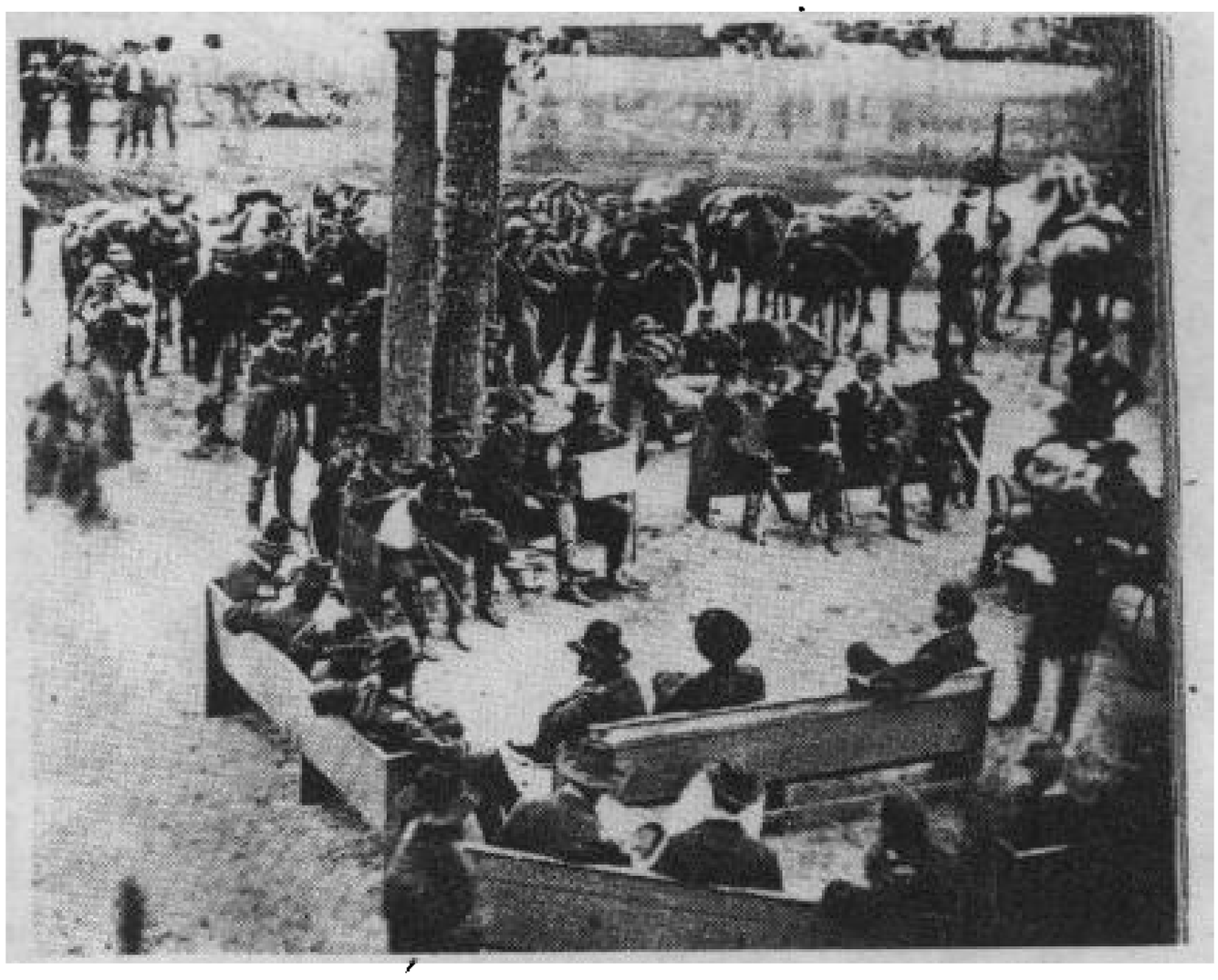


图 4：奥沙利文 “格兰特将军司令部” 1864

如上所述，从南北战争到边境开发时期，纪实摄影如急风骤雨般发展起来，特别是边境纪实摄影，由于有众多的摄影家参加而显得格外引人注目。这些边境纪实正是依靠摄影者的勇气和耐力而完成的。

纪实摄影的历史性，正是其价值所在。所谓历史性，就是指它在经历了漫长的时间考验后，仍然具有生命力，仍然具有能够正确反映历史的真实，并具有充分的说服力。

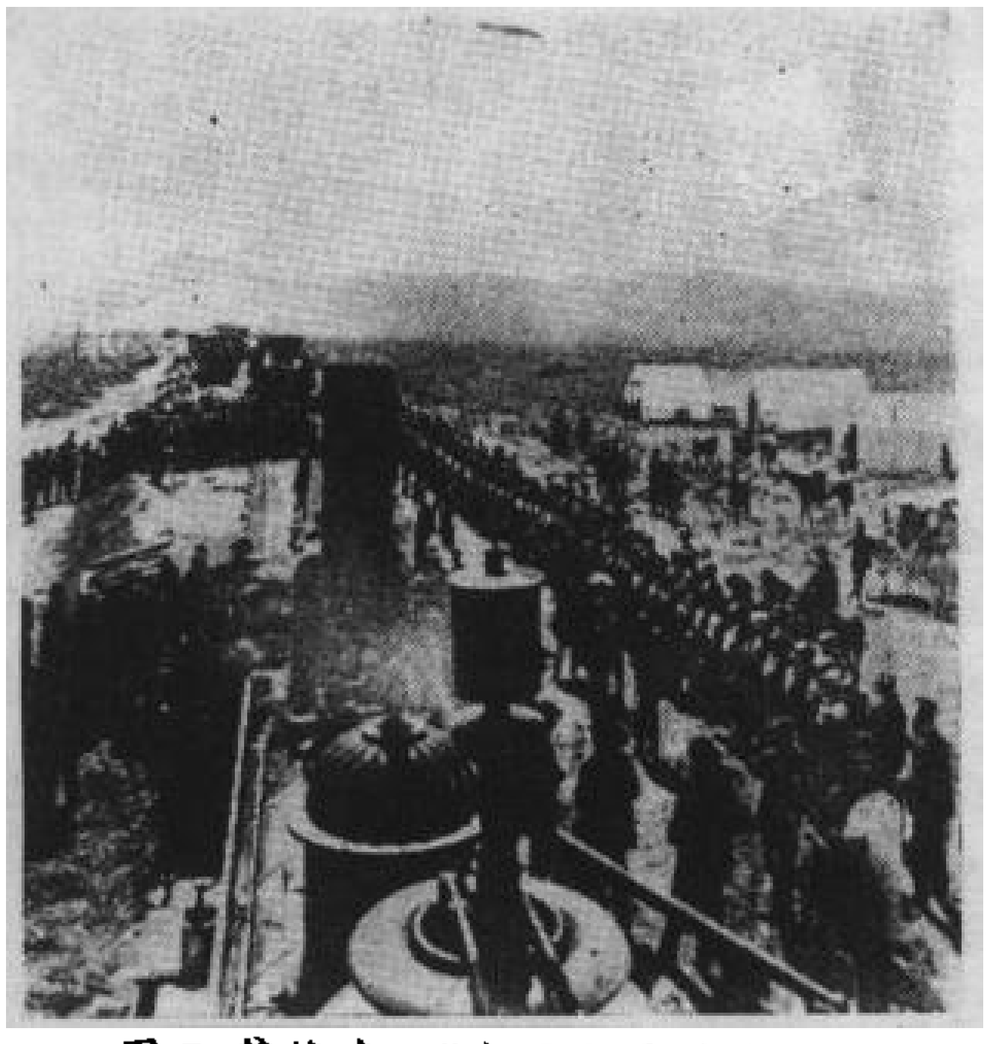


图 5：萨维奇 “东西太平洋阵线会合的瞬间” 1869

边境开发纪实反映了一个真实的历史阶段，所以它才具有资料性。现在，假如我们想亲眼看到美国当年西部开发的真实情景，唯一能够帮助我们的，只有这些纪实摄影照片了。它们能够使我们对西部开发有一个正确的认识。从这个意义上讲，这些照片是极其珍贵的。

纪实摄影原本是用以留作纪念的。不论它的作者是否被人遗忘了，湮没了，但其作品仍独立地构成不朽的价值。今天的时代可以说是摄影时

代，无数业余摄影爱好者们捕捉到的时代镜头，将来也会成为“作者不详”式纪实照片。然而，会有许多作品作为没有歪曲当年历史真相的纪实而留有价值。在艺术领域，作品的价值体现在时代变迁的考验中，决定纪实摄影的价值首先是历史性。因为，纪实摄影与纯艺术的评价标准也是不同的。

从事纪实摄影，要抛弃个人的名誉、地位，这种精神首先是孕育在对现实社会不懈地剖析和深入地了解之中。

第二章
艺术摄影的发展
——绘画式摄影的变迁

艾尔弗雷德·斯蒂格利茨(ALFRED STIEGLITZ)
爱德华·斯泰肯(EDWARD STEICHEN)
安塞尔·亚当斯(ANSEL ADAMS)
戴维·O·希尔　(DAVID OCTAVIUS HILL)
奥斯卡·G·雷兰德　(OSCAR G RETLANDER)
亨利·P·罗宾森　(HENRY PEACH ROBINSON)
朱莉娅·玛格丽特·卡梅隆　(JULIA MARGARET CAMERON)
纳达　(NADAR)
彼得·亨利·爱默森　(PETER HENRY EMERSON)

摄影能否称为艺术，长期以来众说纷纭。电影的问世也同样如此，可以说这是新兴艺术注定的命运。为了获得艺术的称号，早期摄影家们努力模仿同时代的艺术形式，甚至从内容到形式上都维妙维肖地模仿绘画艺术。然而他们的努力恰恰与初衷相违，结果反而为确立摄影自身的艺术价值设置了障碍。早期摄影家们面对处于领先地位的绘画艺术，虽然已经意识到使用机械工具进行造型的方式具有光明前景，但却又深感自卑。因为他们当时深受传统美学观念的影响，认为艺术应该是由艺术家本人创造出来的，他们认为只有经过亲手创作的第二自然，才能溶进灵魂，才能付之以个性。这种观点束缚了摄影家们的身心。直到现在，不是仍有一些人这样认为么？尽管当今各种新的物质和产品源源不断地出现在市场上，但是仍然有人觉得手工艺品的价值要高于机械产品的价值。

摄影是一种很准确的复制手段，它自身的功能应该能开拓出一种新颖而又独特的艺术形式。然而，早期的摄影家却一心只想把绘画的手法引进摄影创作中来。

以英国为中心的欧洲摄影界，当时就是把摄影要近似于绘画作为奋斗目标的。在表现形式上则利用合成、修版和上色等技术手段，努力使照片接近于绘画效果，由此产生了许多杰出的摄影艺术家。

图 6：希尔 “十七世纪荷兰绘画式妇女人像” 1845

其中一位就是英国的截维·希尔（DAVID OCTAVIUS HILL 1802—1870）。他运用碘化银照相纸拍摄出许多优秀的肖像照片。

希尔最初立志成为一名画家。在 1843 年，他接受了为英格兰独立长老教会成立大会画纪念画的任务。当时，出席人数多达 450 人，于是他改变了原来的打算，决定用摄影来完成，并请阿丹森这个年轻的化学兼摄影家做他的助手。

碘化银照相法可以使纸的纤维组织在照片处理过程中清楚地显现出来。希尔巧妙地

利用了这一点，不拘泥于细节表现，创造出一种特殊的明暗反差的表现形式。在希尔的代表作中，有一幅被称为“十七世纪荷兰绘画式人像摄影”的照片，照片上是一个向后看的妇女。十七世纪的荷兰美术，由于市民阶层的兴起，在当时的欧洲文化，即宫廷文化色彩支配一切的气氛中，确立了独特的市民式自然主义风格。表现内容也以日常生活为主。事实上，希尔在摄影中并没有拘泥于这种荷兰式的绘画方式，即绘画学院派的古典主义或浪漫主义，而是对写实主义抱有极大的兴趣。因此，可以说希尔的人像摄影，是最早在绘画派摄影中确立写实主义的风格。

图 7：希尔　“苏格兰渔师之妻”　1848

在与希尔同一时代里，英国还出现了一位名叫朱莉娅·玛格利特·卡梅隆（JULIA MARGARET CAMERON 1815—1879）的女摄影家。在介绍卡梅隆之前，先介绍一下英国当时绘画派摄影的情况。

图 8：雷兰德　“人生的两条路”　1857

1851年，英国伦敦雕塑家 F·S·阿切尔（FREDERICK SCOTT ARCHER 1813—1857）发明了火棉胶摄影法，这项发明可以说是摄影最早的技术革命。它与达盖尔银版摄影法和碘化银纸摄影法相比较，

曝光时间明显缩短，加快了拍摄时间。火棉胶摄影法是在玻璃板上涂上有溶碘化钾的火棉胶溶液，然后把它放入硝酸银溶液中浸泡，在未干燥之前就进行曝光，之后，用焦酪酚显影，定影后即会得到底片。

火棉胶摄影法的出现，不仅简化了暗房技术，同时对改变照片画面的表现方式有着极大的影响，为摄影趋向于绘画式的表现以技术上的保证。

1853 年伦敦摄影协会成立之际，王室画家、该会会长 S·V·牛顿提出：摄影的表现形式要与美术的造型艺术相一致，不必受修版或叠印术的限制的观点。

在这股潮流中，O·G·雷兰德（OSCAR·G·REILANDER）用叠放术创作出著名的“人生的两条道路”这幅寓言式的作品。该幅作品是由三十多张不同画面的底版叠放而成的 31×16 英寸的巨型照片，描写了圣人有两个弟子，一个持有人爱和爱人之心，另一个则整个沉沦在花天酒地之中的故事。作品中登场的人物（包括裸体妇人）均为演员所扮演。1857 年，这幅作品在参加曼彻斯特博览会上，被维多利亚女王买去。自此，使用专业模特进行大型作品的创作方法，也就流行起来。

与雷兰德同时齐名的有 H·P·罗宾森（HENRY PEACH ROBINSON）。他的代表作是“弥留”，画面中死去的少女就是由模特来扮演的。

图 9：罗宾森 “弥留” 1856

值得一提的是：A·萨鲁门是一位雕刻家，他从伦勃朗的画法中得到启发，在人物的下方安放一盏灯，即“伦勃朗式照明”，从而使摄影向绘画式风格又迈出了新的一步。

如此，当时的绘画派摄影的特点是，依靠修版、叠放技术及新的照明术，特别是使用模特等多种手法，来表现寓言式的内容。这种形式是以资产阶级审美观点为基础，符合当时业余摄影爱好者的趣味，并一直延续到 1880 年。

图 10：罗宾森 “黎明与黄昏” 1895

让我们回到卡梅隆。这位女摄影家受雷兰德寓言式摄影的影响，她创作的风俗摄影，从形式上是模仿了拉菲尔前派（1848 年英国画家罗杰特和米勒发起的反学院派的画风，以细部的准确描写而闻名）的画风，大多是伤感性作品。

当然，对于绘画派摄影的发展并不是没有人反对的。C·J·霍兹曾指出：“画家头脑中的构思，在其新奇感尚未消失时，摄影之类也不能为之定形，真让人遗憾”，这也是对雷兰德和罗宾森叠放术的批评。至少可以说明霍兹已经认识到摄影空间上的时间特性。虽然绘画也可以表现时间性，但其形式与摄影上的时间空间化不同，摄影的空间特色绝大部分取决于它的时间性。然而，绘画派摄影家们却没有这样的认识。

图 11：卡梅隆 “宁芙之丘” 1867

图 12：卡梅隆 “乔治·哈撒尔” 1867

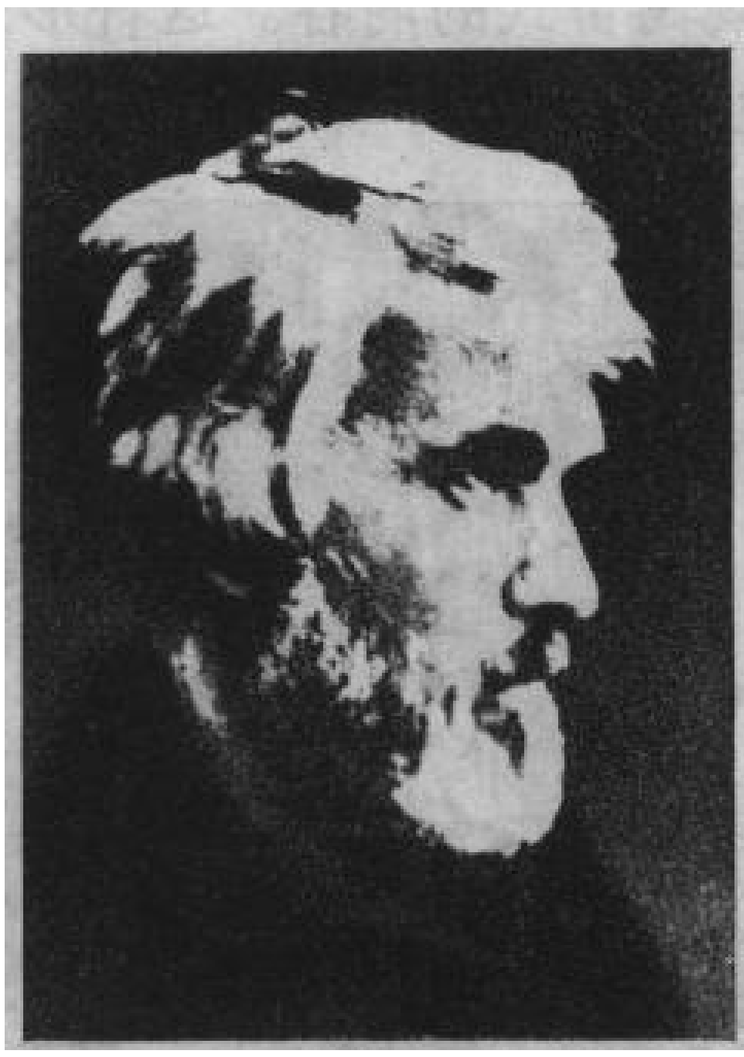


图 13:卡梅隆 “托马斯·卡莱尔” 1867

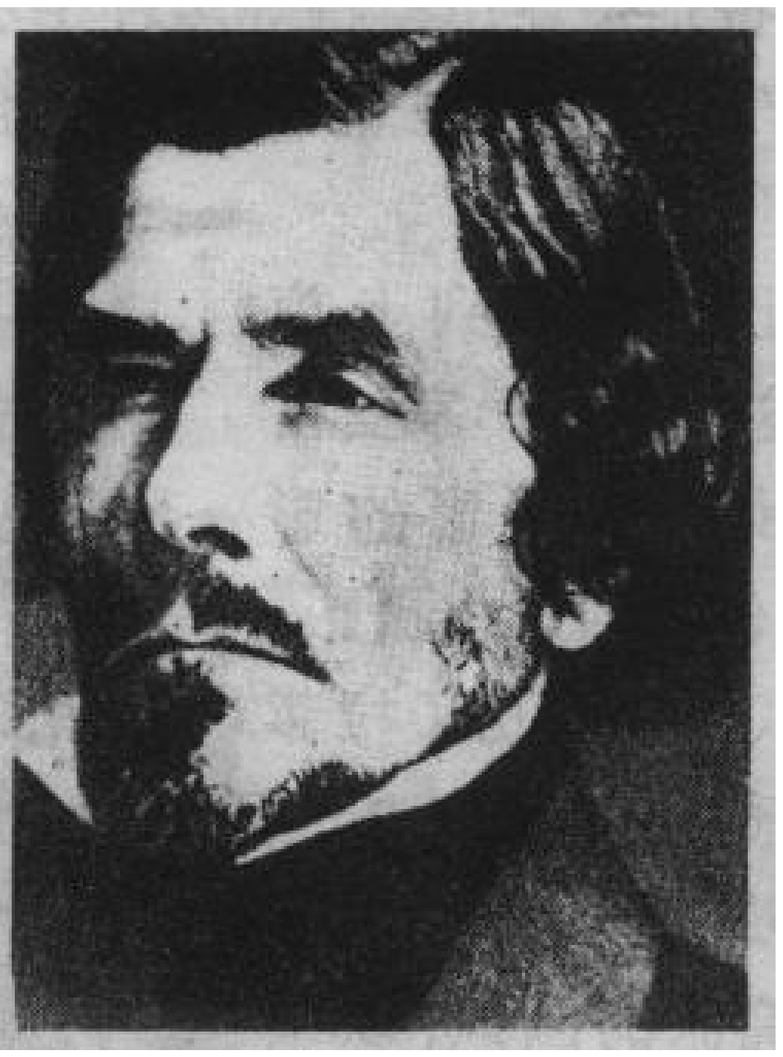


图 14:纳达 “德拉特洛瓦像” 1855

还有一个人的存在是我们不能忽视的,即法国的纳达(NADAR,他的真名是 FELIX TOUMACHON 1820—1910)。纳达使用的也是火棉胶摄影法。当时的人像摄影以全身像为固定形式,纳达打破了这种惯用手法,尝试着在日常生活气氛中,刻划人物的真实面貌。他开办的照相馆不照全身像,而是照大半身像,而且尽量用自然光;人物姿势也尽量接近生活。特别是他尊重生活的真实,追求突出表现著名人物的个性特征的手法。

1850 年前后,活跃在巴黎的文人、画家大多是纳达的模特。例如:格罗、多米埃、戈蒂埃、波德莱尔、大仲马等画家和作家,还有一些音乐家,如奥贝尔、罗西尼、柏辽兹、瓦格纳等。这中间,有一段著名的小插曲,浪漫派画家德拉特洛瓦非常厌恶照相机,他难以接受这种以机械为媒介的表现方式,他多次拒绝站在相机前拍照,但结果却做了纳达的模特。

图 15:纳达 “康斯坦丁·德富” 1855

纳达还是第一个成功使用镁光拍摄的摄

影家。同时，他还乘氢气球拍摄，是摄影史上第一个空中摄影者，拍下了巴黎市内的墓地。

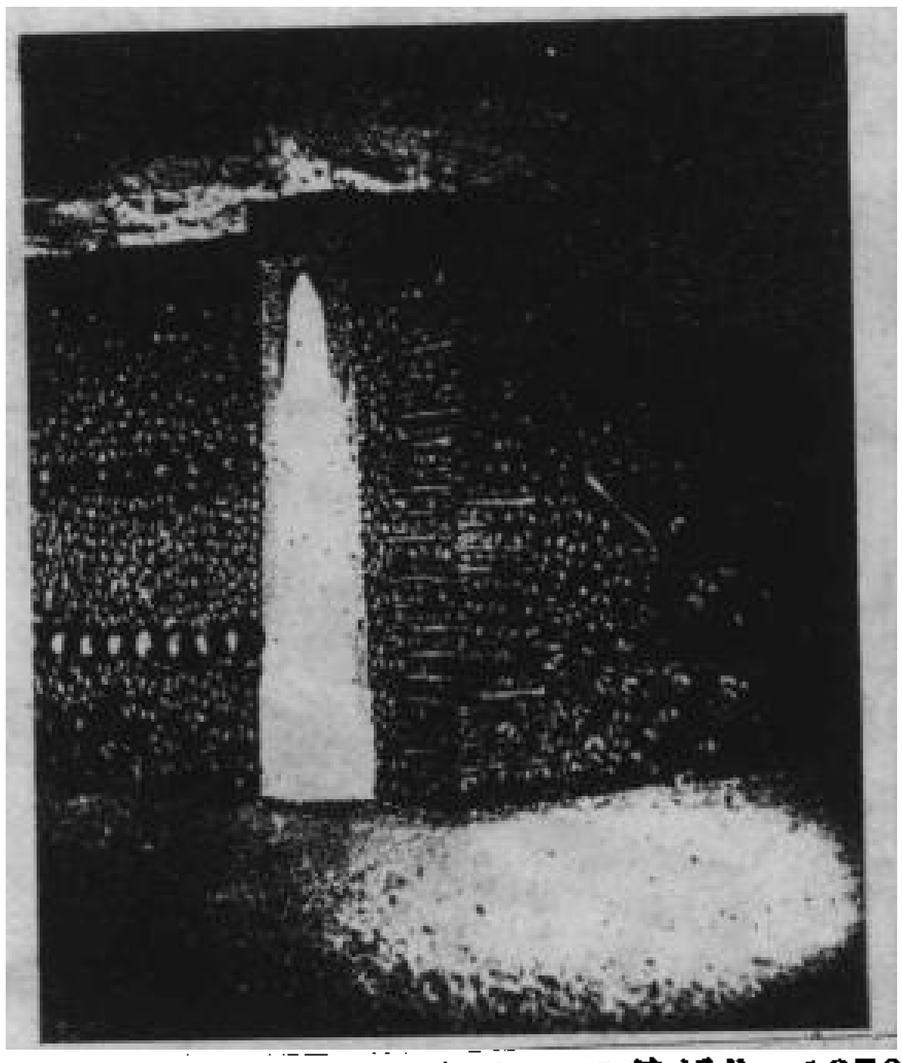


图 16：纳达 “巴黎的地下墓场” 1859

十九世纪前半叶，在欧洲美术界占主导地位的是浪漫主义和新古典主义。但是，到了十九世纪后半叶，现实主义有所抬头，并在浪漫主义的斗争中逐渐占了上风。霍兹指出：“工业化的发展和资本主义的彻底胜利，推动了经济上的合理主义。历史学以及精密科学的进步，人们观念上的科学化，以及由此而产生的政治上的现实主义等等，都为艺术上向浪漫主义发起大规模冲击作了准备。从此以后的一百年间的历史，就是与浪漫派激烈斗争的历史”。“自然主义以科学精神为支柱，即使是从艺术的角度去描写现实，同样也是运用了精密科学中的各种原理。在十九世纪后半叶，自然主义艺术之所以兴起，就是由于自然科学的世界观取得了胜利，是理想主义和传统精神被合理主义、技术万能主义的思想所代替的缘故。”

图 17：埃默森 “湖上小船” 1886

在如此社会、思想、艺术现状的背景下，绘画派摄影出现了新的波澜。1880 年英国彼得·亨利·爱默森（PETER HENRY EMERSON 1856—1936 年）开始提倡摄影的自然主义。正如左拉

以 K·贝尔纳尔的《医学实验序论》为基础，萌发自然主义观念一样，爱默森是以德国物理学家 E·F·埃尔姆霍鲁兹的《生理学的光学》为依据，来论证自己的美学主张。1889 年，他出版了《自然主义摄影》的艺术论文集，热心宣传自己的观点。这无疑是向以罗宾森为代表的绘画派摄影投出的一枚炸弹。

图 18：埃默森 “待鸟射手” 1886

爱默森的美学宗旨在于他的焦点摄影理论。他认为人的视觉边界是不明确的。在视觉里，景物中间部分是清晰的，而边缘部分则是模糊的。为了使照相机达到人类视觉再现的效果，他劝告摄影同行，焦点不要对得很准，照片要有虚化的部分。当然他也强调指出，这样做的前提是不能歪曲被摄体的结构。

自然主义摄影在创作中彻底摈弃了作为绘画派摄影恶习之一的叠放术，正确地表现出物体的远近感。1886 年，他为了表明自己的主张，出版了一本由 40 幅铂盐相纸印刷的照片组成的摄影集《生活与风景》，里面许多是受印象派的影响创作出来的。印象派是自然主义发展的产物，是一种引人注目的新的艺术创作形式。

不言而喻，爱默森的自然主义摄影，正是追随了当时的自然主义思潮的结果。但是，有一点应该承认，这种自然主义摄影为绘画派摄影引入了现代造型意识，在不久之后也极大地影响了斯蒂格利茨等人的美学观点。

伦敦摄影协会中的一部分会员深受爱默森观点的影响，但是拍摄时却极端地虚化焦点。他们无视爱默森的劝告，搞软焦点表现，或者使

用柔焦镜。他们的作法激怒了爱默森，他又出版了一本画有黑框的小册子《自然主义摄影的灭亡》以后便告引退，过着孤独的作家生活。他认为，这种软焦点描写，无疑是再一次把摄影引上趣味性游戏的邪道。

但是，软焦点描写的倾向却随着时间的推移逐渐发展起来，其中心人物组成了一个名叫“环社”的组织，同时还在欧洲各地举办了“沙龙”展览，现在所说的“沙龙照片”就是从那时候开始的。

当然，由爱默森发起的向绘画派摄影的挑战，并没有在轰轰烈烈的“沙龙”摄影潮流中平息，相反还远渡美国，并由艾尔弗雷德·斯蒂格利茨发展到顶峰，从而完全揭开了二十世纪摄影艺术发展的序幕。斯蒂格利茨的功绩，简而言之就是阻止了摄影追随绘画的恶性循环。他以尊重相机功能，开拓摄影自身独特美的表现领域为目的，并取得了巨大成功。他使摄影完全脱离绘画的影响而成为一种独立的艺术门类，同时又展开了与绘画的竞争。

斯蒂格利茨也是二十世纪初美术革新的拥护者，他极为关注美术界的新动向，并设想着摄影艺术的发展前景。

事实上，斯蒂格利茨十分了解相机本身所具有的对现实生活“写真”的能力，由于他对被摄体的准确把握，使他的静物摄影具有造型主义的倾向；使他的人像摄影浸透着动人的性格表现。这些都是在十九世纪绘画派摄影中完全看不到的新鲜气息。

至今仍然在世的，美国摄影巨匠爱德华·斯泰肯就是斯蒂格利茨最忠实的追随者，和将其风格发扬光大的继承者。

以上我们回顾了从十九世纪到二十世纪绘画派摄影的变迁。那么，摄影与绘画的关系，究竟是怎样从模仿到并驾齐驱的呢？

当摄影维妙维肖地要模仿绘画艺术的时候，画家们的心情却恰恰相反。路易·阿拉贡说：“最初他们（对摄影）是蔑视的，然后是竞争，最后是恐慌。他们把相机作为竞争者，他们看待相机与十九世纪工人对待机械的心情一样。他们把自己的不幸都归罪于相机。他们尽量不去制作与摄影同等效果的作品。他们的这种考虑是明智的。然而，由于他们不承认人类的伟大发明——能扩大知识领域的相机，因此，他们自然地就会走向认识的否定方向，即反动的处世法”。虽然这里面的某些

论点有些牵强附会，但作者在做出这样的结论时还是很严肃的。

事实上，画家们决定放弃作为自然主义最初形式的自然模仿，是由于他们明白与相机竞争是徒劳的。照相术的出现，首先就是向以库鲁贝之类作家的自然主义的挑战。其次是自然主义画家们的素描，即黑与白的艺术。他们都曾试图创造出高于摄影师之上的更现实的作品。印象主义就是这一竞争发展的最后阶段。不久，所有的画家突然绝望了，受挫了，而转向其它方向寻求他们的道路。他们与布莱克和毕加索一起，不是去模仿自然，而是同自然相竞争。

所以，假如摄影在初期就能够明确认识到自己作为自然主义艺术而存在，那么十九世纪的摄影史就将是另一种情形了。

二十世纪的巨匠

艾尔弗雷德·斯蒂格利茨(ALFRED·STIEGLITZ 1864—1946)

在谈到现代摄影流派时，首先要讲艾尔弗雷德·斯蒂格利茨的业绩。十九世纪的摄影，简而言之就是以模仿绘画为始终的历史。绘画由于摄影的出现，摆脱了照相式自然主义手法，开始追求具有新的内涵的自然主义。然而，当时的摄影却反其道而行之，寻求学院派绘画的创作形式。

斯蒂格利茨正是阻止了这种一味模仿学院派绘画形式的作法，主张摄影是艺术，主张摄影要确立独特的表现形式，并将自己的观点付于行动。

从这个意义上讲，斯蒂格利茨对二十世纪初，特别是现在的摄影发展有着深远的影响。爱德华·斯德肯等就是在他的影响下成长起来的伟大的摄影家。他的思想孕育了无数的摄影后来人。

总之，我们在这里重新评价二十世纪摄影史上占重要一席的斯蒂格利茨，是很有意义的。

到欧洲留学

艾尔弗雷德·斯蒂格利茨，1864 年生于美国新泽西州霍博肯一个毛纺织商的家里。6 岁时全家移居纽约，在那里一直接受小学、中学教育，为了希望将来成为一名机械技师，他又进入了大学深造。1882 年，他 18 岁时，考入德国柏林工科大学。留学期间，他非常喜欢商店橱窗里摆设的单片透镜相机，并买了一架。

斯蒂格利茨后来回忆说："那台相机如同受命运的指使，在等待着

我”。随后他便把全部精力转入照相术。幸运的是，他的教授是正片乳剂的发现者 H·W·弗凯尔。之后，他为了寻求创作题材，跑遍了维也纳，慕尼黑，意大利，瑞士等国家和地区。

图 19：斯蒂格利茨 “闲聊天” 1887

在学生时代，他结识了当时自然主义摄影的倡导者，英国著名的爱默森，并在 1887 年《摄影爱好者》杂志主办的竞赛中，从爱默森手里接受了两畿尼奖金和一个银牌。这块奖牌是他一生中所获得的 150 块奖牌中的第一块。

获奖作品标题为《闲聊天》，是他到意大利时拍下的。画面表现了聚集在取水场上的主妇、姑娘和孩子们嘻笑打诨的场面。作品里看不到当时柔焦摄影的效果，相反在影调鲜明的画面中充满了生气勃勃的人间气氛。

爱默森从数千幅作品中选中了这一幅，写下了《自然主义摄影的灭亡》，之后便告别摄影舞台。斯蒂格利茨的《闲聊天》，作为爱默森最终难以实现的新摄影艺术理想的补偿，具有重要意义。

进入旺盛的创作活动

1890 年，斯蒂格利茨结束了欧洲的留学生活，回到了美国。当时，美国有许多摄影爱好者组织，但水平并不高。斯蒂格利茨参加了“摄影爱好者协会”，并作为该会杂志《美国业余摄影》的主编，积极地从事启蒙活动。

与此同时，他的创作活动越加丰富多彩，他不断地拍摄出大胆的实

践性作品。他当时是第一个用小型相机拍摄艺术照片的摄影家。

当时人们普遍认为，小型相机不是艺术摄影家使用的。但是，斯蒂格利茨正是用 4×5 厘米相机拍出杰作《终点站》，而且这架相机还是从朋友处借来的。

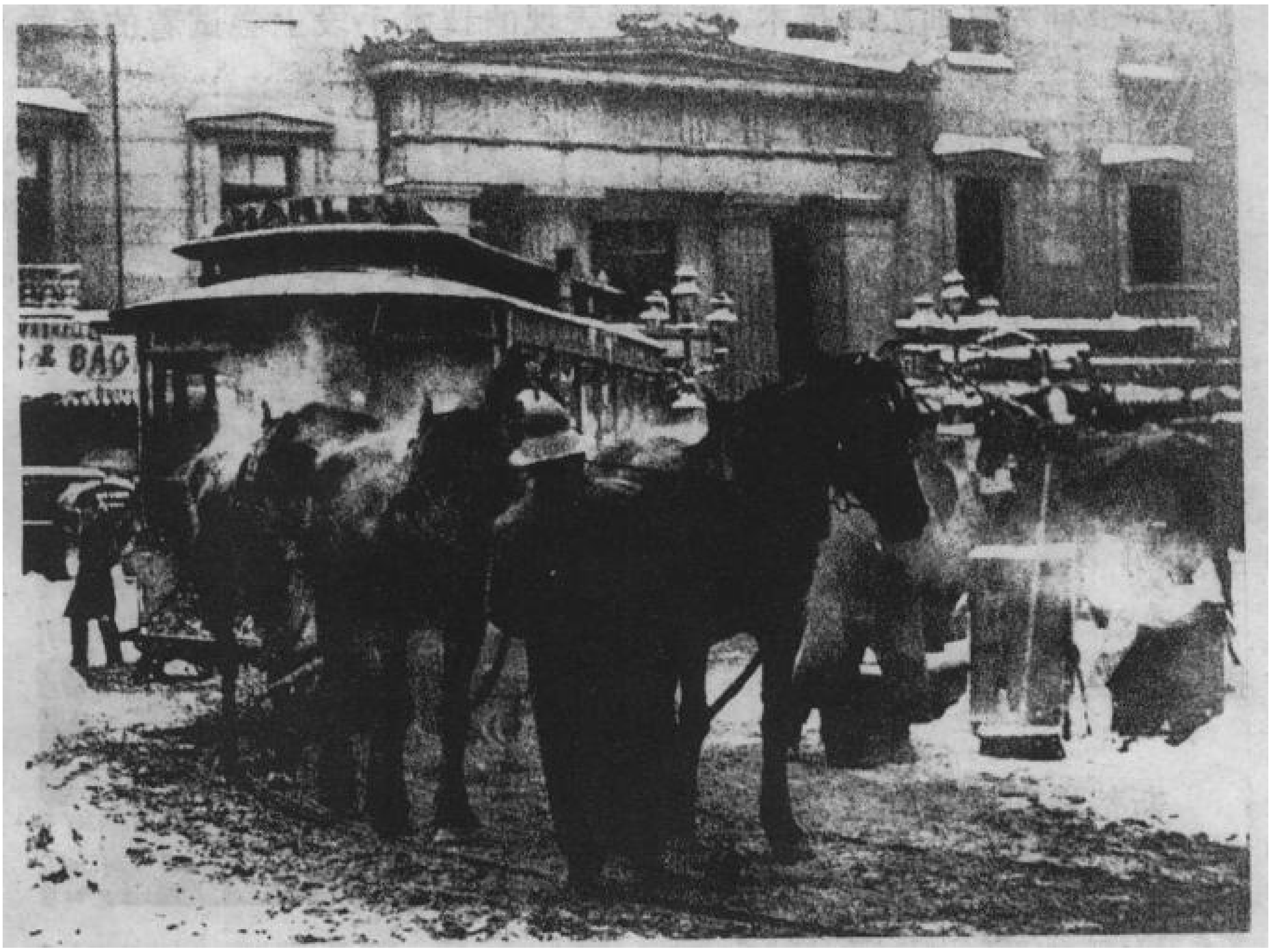


图 20：斯蒂格利茨 “终点站” 1893

画面是纽约第五街。当时还是铁轨马车的车站。这幅作品用了两天时间才拍好。1893 年 2 月 22 日，是个风雪迷漫的一天。他为了拍下铁道马车，在风雪中等待了三个小时，因光线不理想没有拍成。照片是第二天哈莱姆铁道马车在纽约旧邮局前正准备出发时拍摄的。画面上马匹喷着热气，驭手在做出发准备，对面隐约可见另一辆铁道马车。这是一幅冰冻寒冷的情景。1896 年，在“摄影爱好者协会”展出了他在欧洲和美国拍摄的作品，得到各国摄影界的好评。同年，他力促美国“摄影爱好者协会”和“纽约摄影俱乐部”合并成立了“摄影俱乐部”，并

出任副会长。同时，创办了一本杂志《摄影简讯》。

当时的绘画派摄影已从单纯模仿学院派绘画形式改为追求印象派绘画形式，主要采用软焦点描写和修版技术，斯蒂格利茨虽然坚持艺术摄影至上主义的立场，但是，却不使用软焦点描写和修版技术。他发明了一种被称为甘油法的技术，在摄影表现的技术手段上尝试着的新的改革。

在当时的摄影界，他的举动是背离了绘画派摄影家的行为。但他认为“结局是唯一公平的评判标准。为了得到所期望的结果，应该允许选择任何技术手段。”这是他向那些视新技术为邪道的人提出的公开挑战。

图 21：斯蒂格利茨 “三等船客” 1907

摄影分裂主义运动

斯蒂格利茨之所以成为二十世纪成就最高、最重要的摄影人物之一，是由于他摒弃了绘画派摄影中的纯仿画手法，提出了纯摄影主义。H·纽霍尔说：“艾尔弗雷德·斯蒂格利茨的一生都在严格地考证照相机、镜头和感光乳剂的基本性质。”

1902 年斯蒂格利茨退出“摄影俱乐部”，他又创办了一个新的团体“摄影分裂派”。关于这场运动，他说：“在欧洲、德国和奥地利的美术团体分裂，现代派被称为分裂派（以维也纳为中心开展的现代派运动）。摄影分裂派正是为了与它同步”。

在这场运动中，发起人有 12 名，斯蒂格利茨任会长，斯泰肯和霍莱德是其中的主要成员。摄影分裂派在全世界巡回举办展览。他们还创办了机关杂志《摄影作品》。

这本杂志着重介绍年轻一代摄影家的作品，一直发行到 1917 年，在摄影史上受到了好评。

艺术良心贯穿整个生涯

图 22：斯蒂格利茨 “美国之魂” 1923

图 23：斯蒂格利茨 “奥基夫的手” 1918

作为摄影分裂派运动的重要一环，1905 年，斯蒂格利茨在纽约第五街 291 号开设一个小型展览厅，这就是现在熟为人知的“291 展厅”。他一方面在展厅里展出会员的摄影作品，另外又不断地介绍当时新兴的美术形式。例如：《马蒂斯的雕刻》(1912)、《布朗克基的雕刻》(1914)、《黑人雕刻》(1914)、《儿童画》(1912)等等。除此之外，还介绍了罗德莱克的石版画，罗丹的素描，安利、卢梭、赛赞奴的水彩，浮世绘，毕加索，彼加毕亚等在当时前卫派美术有着卓越贡献的人和流派。使许多人在“291 展厅”的影响下成长起来。

图 24：斯蒂格利茨 “乔治·奥基夫” 1922

斯蒂格利茨认为：小展厅就是“研究室、实验室”，不能只把它当作一个美术展览室。对这个展厅的使用计划，斯泰肯起了很大作用，斯蒂格利茨在《摄影作品》的第 42 至 43 号上，全文登载了他写给

斯泰肯的一封感谢信。

1910 年,摄影分裂派在巴赛罗那的奥鲁布莱美术馆举办了一个国际性影展。在那里,斯蒂可格利茨对展出作品规定了完全自由的章程,同时依靠 M·维巴的帮助,进行了一种新颖的展出尝试。

首先,他把墙壁都贴上茶青色布,在布上展出 500 多幅照片。为了让参观者能够回顾创作者走过的足迹,参展作者都是按拍摄时间的顺序展出自己的作品。在展出作品中值得一提的是,有英国十九世纪杰出的人像摄影家 D·O·希尔的 40 幅照片。

斯蒂格利茨对于这种极有权威性的装饰照片的做法很自豪。美术馆收藏了影展中的 15 张照片。

第二次世界大战开始之际,摄影分裂派运动开始走下坡路。1917 年“291 展厅”关闭,《摄影作品》也停刊。

斯蒂格利茨终生以摄影爱好者自居,却从未为了金钱而丧失艺术良心。从这个意义上说,值得现代摄影界的反思。

斯蒂格利茨是作为画家而成长起来的。1924 年他与乔治·奥基夫结婚。1925 年他曾举办过个人影展,另外,他以私人展厅为基地,培养了许多新潮流画家。1929 年他经营“美国丽宫展览厅”。1946 年 7 月 13 日逝世。

从斯蒂格利茨的生涯中可以看到,他一直是忠实地按照自己的艺术良心办事,没有丝毫的妥协。他是一名优秀的摄影家,更是一名卓越的组织者。为了理想,他投入了大量资产,经营展厅,然而从不收取一分利润,使人感到有一种古代武士的作风。对于现代人来说,他又是一个容易理解的,充满意趣的人物。他生来就是一个艺术先锋。

巨人的复活

爱德华·斯泰肯(EDWARD STEICHEN 1879—　　)

翻开美国摄影年鉴 1960 年版，便可知道这是一本为庆祝爱德华·斯泰肯 81 岁诞辰而编辑的，是反映他一生足迹的专集。

文中登出由阿宾古·潘拍摄的斯泰肯的肖像照片。作为人像摄影大师，当今登峰造极的潘为他的前辈、艺术巨匠斯泰肯拍摄肖像的趣闻，当时成为美谈。

斯泰肯在美国《时装》杂志工作了十几年，担任摄影部主任，拍下许多时装照片，是确立现代摄影造型艺术的先驱者。

应该说，斯泰肯是美国摄影界的象征，为他拍摄肖像的不仅有潘，还有在人像摄影中占有重要地位的菲利普·哈尔斯曼(PHILIPPE HALSMAN)。

哈尔斯曼在拍摄过程中，先使用波拉相机当作试样，进行了许多素描式拍摄，最后他才按照自己认为最满意的构图形式完成。

哈尔斯曼拍的照片与潘相同，都是特写。只是在潘的照片中斯泰肯把手按在唇上，而哈尔斯曼的照片则是捕捉斯泰肯的个性。这些照片中斯泰肯都是蓄着蓬扎扎的白胡子。然而我在 1955 年作为评论家出访时见到的斯泰肯，却是髭须皆无的人。

当我在座谈会上自我介绍是“摄影评论家”时，他幽默地说：“是个危险人物”。他退出摄影界虽然多年，或许仍然对过去被评论家们围攻的情景记忆犹新。

然而，他毕竟是一个聪明而又大度的人物。与其说他是一位摄影家，不如说他更像大学教授，说起话来很有影响力。对于任何质疑都能明确回答，而且充满了自信。

至今为止我仍然清楚地记得，他在列举当今摄影家的名字时，提到

图 25:斯泰肯 “罗丹” 1902

卡蒂埃·布列松,玛格丽特·伯克·怀特,并指出,摄影的正道是纪实。

五十年代,他作为纽约当代艺术博物馆的摄影部主任而组织的《人类大家庭》影展所获得的成功是难以估量的。1959 年,为了使世界各国的古典作品流传后世,他又举办了《古今杰作》影展。其中还包括了银版照片,引起了巨大反映。1961 年,他再次开始了第三个大计划的实施,即题为《美国颜面》的影展,由美国城市联盟主办,预算达两万美金。这个展览力图表现当今美国是由世界上众多民族和人种组成,各自有各自的行为和准则的主题。

这次影展的最大特点是征稿。斯泰肯说:“影展描绘了美国国民各个人种、结构、文化的兴起与发展的历程。这些同在美国生活、工作的人们已经超越了人种、宗教、祖国的界限,表现了一种合作的友情。假如这个计划得以成功,将会比《人类大家庭》提出更深刻的社会问题。”

我们通过这些丰富多彩的活动，来评价斯泰肯，那么新闻界也不能不承认，他是本世纪最伟大的巨匠，美国人称他为“摄影界的象征”。我之所以认为他是“巨人的复活”，正是出于这一点。

《人类大家庭》

回顾斯泰肯的一生，他最能引起我们兴趣的就是：他是一位伟大的摄影制片人。当然，他在摄影界时曾拍下过无数幅作品，特别是人像作品，是作为二十世纪前半叶的巨大成就而载入史册的。

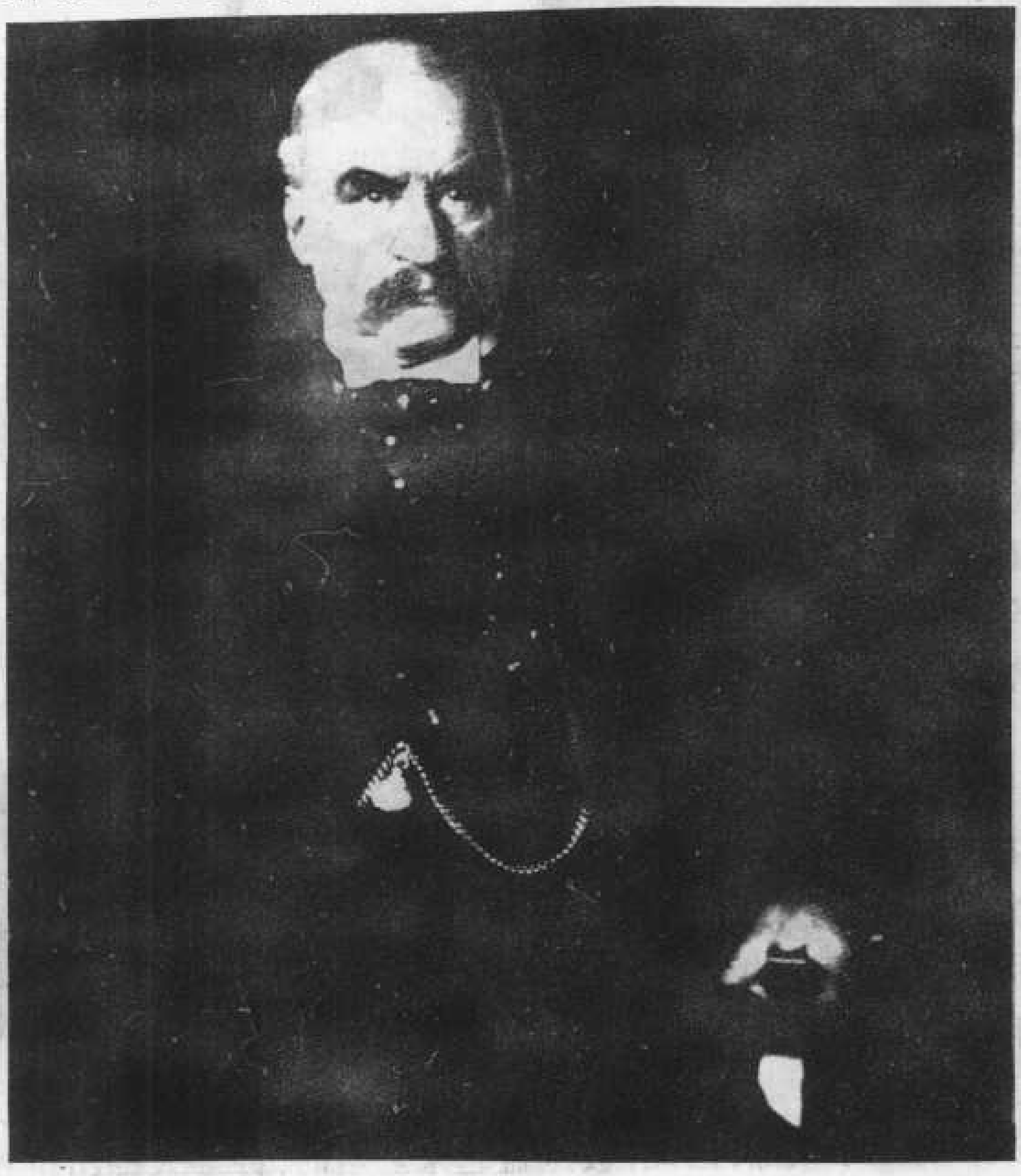


图 26：斯泰肯 “摩根” 1903

但最有现实意义的是通过《人类大家庭》而反映出的、他的卓越的编辑能力。他把世界各国优秀摄影家的作品收集起来，编辑成册。成为摄影界一大“叙事诗”的《人类大家庭》，无疑是斯泰肯为自己留下的最伟大的、成就最高的作品。即使将来他所拍摄的其他作品为后人遗忘，但《人类大家庭》将长留于人们记忆之中。《人类大家庭》曾在苏联和世界各国巡回展出，斯泰肯亲自动笔为作品写了优美的诗篇。

图 27：斯泰肯 “格雷特·卡伯” 1928

这个超越民族、国境，牵动亿万人心绪的摄影展览，通过人类平等的人道主义观点，向民族性、阶级性的观点提出了质疑，它是为庆祝纽约当代艺术博物馆创立 25 周年而举办，1956 年，由日本经济新闻社主办，在日本开幕。展出期间，盛况空前。日本方面参展的作品“长崎原子弹爆炸”，因天皇要参观，有人认为过于残酷，因此，被掩盖起来。当时，许多人提出抗议，但最终仍没能撤去遮盖物。

值得一提的是，当时参观影展的人数曾突破每天一万人的大关。这在影展史中还是第一次，成为摄影史上的佳话。这个影展的摄影作品集的销售仅在美国就达25万册，在日本也颇为畅销。可以设想总的销售量估计会超过百万册以上。

影展以一张象征着人类诞生的照片为开端，表现了人生道路上的母爱、求学、恋爱、婚姻、分娩等情景，颂扬了人类的智慧，反映了人类的生产、文化、宗教状况，也揭露了人类的不幸——战争的残酷，总之，它包含了丰富的内容。

图28：斯泰肯 “伊萨贝尔·丹康” 1921

《人类大家庭》影展及其画册，是斯泰肯在两年里从两百万张照片中精心挑选出的，其中包括68个国家273位作者的503幅作品。其工作量之大是可以想像的，《人类大家庭》是在斯泰肯指挥棒下演奏的一首交响曲。像如此全面、综合的影展和影集的问世，在摄影史上从未有过，影集自身在成为一部史诗般作品的同时，也是对斯泰肯本人很好

的肯定。

巨匠半个世纪的旅程

斯泰肯1879年3月27日生于卢森堡。18个月后随父母移居美国。他们的生活与众多的移民一样，并非一帆风顺。幼年时曾在蔬菜行工作，后又在密尔沃基当印刷工。少年时期，他酷爱绘画和摄影。当时，只有照相馆的摄影师被公认为职业摄影家，他却偏爱绘画式构图的摄影，因此，他选择了摄影创作的道路。1898年，在费城摄影沙龙举办的《美国摄影新态》影展开始入选他的作品。该影展1900年在伦敦皇家摄影协会展览中心开幕。

图29：斯泰肯 “查布里” 1925

当时，柔焦摄影作为印象派摄影表现手法十分盛行。虽然手法比较新颖，但由于仅仅是形式上的变化，并没有为摄影

开辟新的道路。真正决定斯泰肯以后作为摄影家命运的是他与艾尔弗雷德·斯蒂格利茨的会面。

斯泰肯1900年参加了“芝加哥摄影沙龙”。当时,斯蒂格利茨是五位评委之一。评选时,他和另外一位评委同时看中了斯泰肯的参赛作品。这些作品在尔后的伦敦展览上又得到国际上的承认。斯泰肯抓住时机,重新学习了绘画和摄影。1902年赴巴黎,拍下了在他作品中最出色的作品《罗丹》,把罗丹肖像与罗丹雕刻结合起来,充满了浪漫气息。该照片受到了当时权威人士,美术评论家查尔斯·H·卡菲的赞赏,并在《摄影作品》杂志上大量地介绍他的作品。

斯蒂格利茨被称为美国现代摄影之父。他竭力去纠正摄影完全模仿绘画的表现手法,明确指出摄影应该按照自身要求去发展。可以说,正是斯蒂格利茨的观点启发了斯泰肯,使他加入了“摄影分裂派运动”的浪潮中。

精力旺盛的流浪者

这期间,他的人像摄影中最有名的作品除前面提到的《罗丹》以外,还有非洲财阀巨头 T·P·摩根,舞台女演员雷诺拉。特别是摩根的肖像,他坐在椅子上,左手紧握扶手,一束光恰好照在扶手上,使它宛如一把匕首,表现了摩根的坚强性格,受到评论界的赞赏。之后,斯泰肯几次访问巴黎,1908年后在巴黎逗留了14年之久。其间,他对园艺产生了极大的兴趣。第一次世界大战开始时,他回到美国加入航空队,成为全美航空摄影班一员。

他时常动笔画画,当1920年他的绘画作品被意外地烧毁,于是就专攻摄影。战争改变了他对摄影的看法,使他认识到摄影的生命在于它的质感描写。他开始全身心地倾注到摄影的质感描写上。据说,一个烟灰缸可以让他拍摄上千张照片。

1923年,他出任《时装》出版社的摄影部主任。以后,他又为《时装》的姊妹杂志《名利场》拍摄时装照片,从而确立了时装摄影的斯泰肯时代之风。

不久，斯泰肯的第三次转折点到来。1938 年 1 月 1 日，他突然以厌倦职业摄影家工作的理由，关闭了照相馆，转而回到园艺生活之中，同时还兼研究墨西哥城的玛雅文化。第二次世界大战之际，他又作为预备役海军大佐，参加了航空摄影的指导。

实际上，1938 年是他为摄影家生活的结束。但是，他奇特的生涯，正如他自称是“流浪者”一样，是丰富多彩的。在他停止了摄影工作的同时，又开始从事摄影编辑工作，可谓精力旺盛。

图 30：斯泰肯 “克罗利亚·斯昂森” 1929

退役之后，他筹划了许多影展，作为评委成员忙碌着。1960 年，在日本举办了“艺术摄影展览”，这个展览曾引起社会上的一场争论。当时展览评委是由著名摄影家、评论家以及出版界人士组成，但摄影界的比例较小。斯泰肯便以评选标准暧昧、版面设计不符合摄影特点、应该让专家当评委等理由与组委会对立，并退出评委会。这次影展是由美国著名的梅特罗波利丹美术馆筹备，它是美国首屈一指的保守派美术馆。斯泰肯不畏权威，敢于直言，其意义深远。

富于哲理的、直观的风光摄影家
安塞尔·亚当斯(ANSEL ADAMS 1902—1985)

亚当斯,毫无疑义的摄影大师。博大的胸怀,平静的表现世界,固定的作品结构。虽然是静止的,却使人感觉到坚强的气质。在当今的摄影家中,无疑他是一位具有大将风度的摄影家。

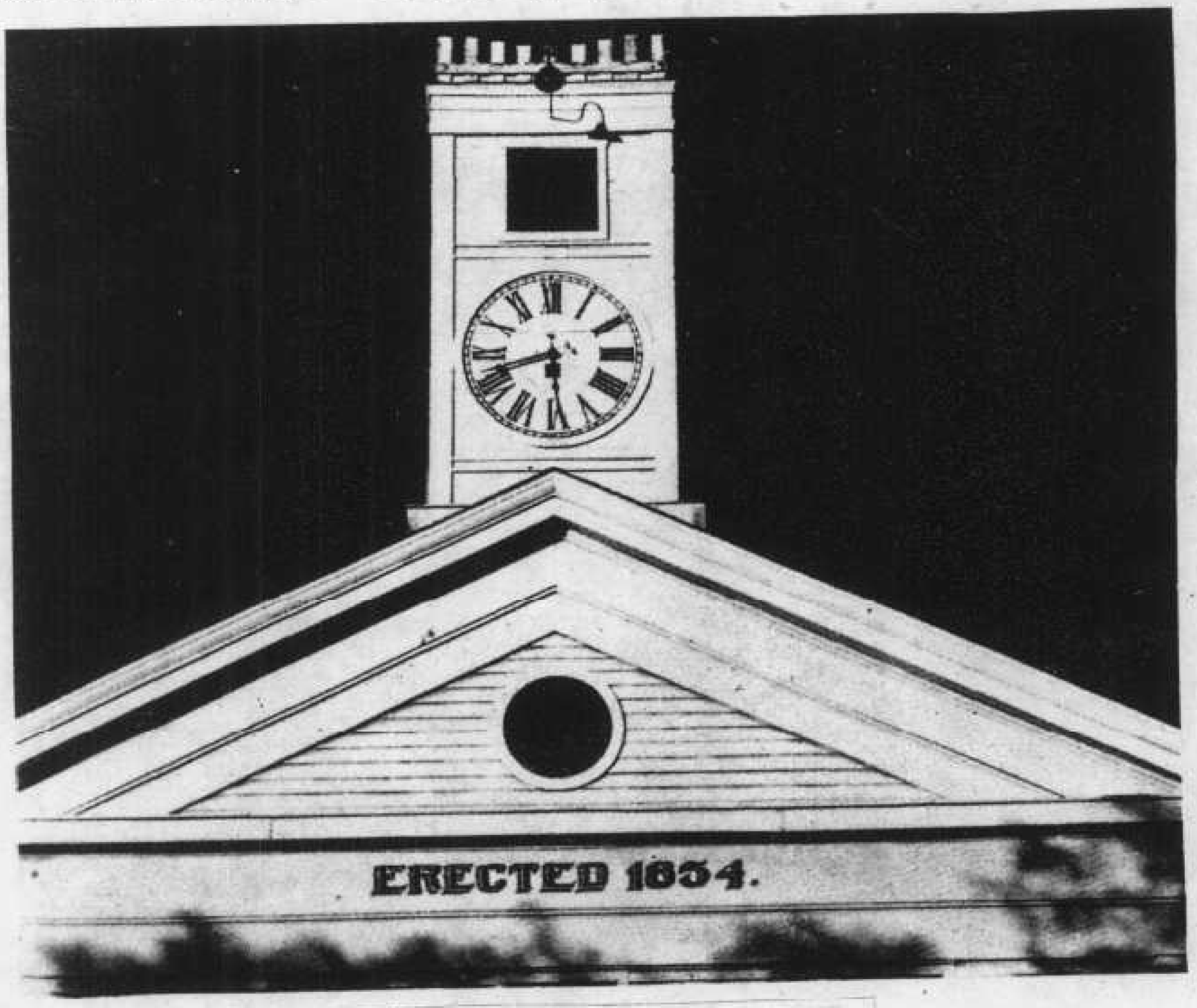


图31:亚当斯 “马里波萨法院” 1934

亚当斯是现代摄影中风光摄影的先驱。风光摄影很早就摆脱长期以来的绘画模式，开始表现自身的独到之处。然而，真正的成熟还是以亚当斯的出现为标志。

亚当斯的风光摄影以其规模之大，性格之鲜明而家喻户晓。他并非仅仅反映大自然的森严和深奥，而是通过镜头把自己对大自然的信仰视觉化，特别是表现了他对祖国——美国大自然的热爱和敬意，他常常是充满对祖国大好河山崇敬之情来拍摄风光照片的。我们从最近出版的《这是美利坚的国土》一书中不难体会到他的心情。

亚当斯是一位民族意识很强的摄影家。他具有西部开发时期的美国人的气质，即与残酷的大自然相竞争的、健康、纯朴、开朗、毅力坚强的、真正的美国人的形象。在他的艺术中，决没有轻浮和低级之处。在色彩浓厚的现代美国艺术中，他给人的感觉可能是保守的和顽固的。

总之，他的题材是宏大的，纯理性的，没有一丝一毫的抒情味道。或许可以称亚当斯是一位创作历史性题材的，叙事诗般的摄影家。

H·纽霍尔在《摄影巨匠们》一书中介绍亚当斯时指出：亚当斯大部分作品都具有一种古典美。在现存摄影作品中，以这种古典式生命力长存于世的寥寥无几。这种风格决非陈旧式的保守，而是从事物的正面去表现的一种方法。在亚当斯的艺术中，正统派式的比重是很大的。

亚当斯的一生

安塞尔·亚当斯 1902 年生于美国圣弗朗西斯科。孩提时代全家的木材和船只被大火烧毁，在堂兄的帮助下，他重新鼓起生活的勇气。然而，他却厌恶上学。1915 年，父母为他买了一张“黄金门博览会”的全年通用入场券。据说，他就在这个博览会上学会了各种机器及乐器的使用方法。

从此以后，他决心学习钢琴，做一名演奏家。18 岁时，他得以参加一次演奏会的演出，从此，坚定了做音乐家的信念。

在此以前，14 岁时，他第一次游览约塞米蒂谷。约塞米蒂谷在内华达州，亚当斯被大自然的神奇所吸引，16 岁迁居到此。伯父在这里

开有照相馆，亚当斯受到影响，逐渐对摄影发生了兴趣。

开始拍摄时，他用的是很结实的箱式照相机，主要拍约塞米蒂谷的风光。他在按快门前，总要先凝视大自然，然后才拍摄。他说，每当他凝视大自然时，似乎能听到自然界也在向他叙述什么。他正是这样期待着娓娓动听的倾诉，然后用摄影画面把它记录下来。

1927 年的一天，他遇到赞助人 A·潘德。潘德看了他的摄影作品，非常感兴趣，并赞不绝口。潘德发现了亚当斯在摄影领域里具有超人的天赋，便向他敞开了从事摄影工作的大门。可以说，潘德是亚当斯走向摄影之路的领路人，也是他最亲密的评论家。

1928 年，亚当斯与音乐家 B·贝斯特结婚，定居在约塞米蒂，并生下米加尔和安内两个孩子。

从他的前半生可以得知，他以大自然为毕生创作题材的缘由。他作品的内涵超出了照片中风光的表现，好似一位哲学家从自然中引申出的对生活的哲理性思考。亚当斯的风光摄影充满了用言语难以表达的韵味。

图 32：亚当斯　“内华达的冰湖”　1934

F64 小组建立之时

1929 年，亚当斯前往亨德和新墨西哥城，在那里第一次见到被称为前卫派摄影家的玛丽·奥斯汀、乔治·奥基夫和保尔·斯特兰德。

20 年代的美国摄影界，绘画主义倾向盛行，即使是亚当斯的照片，也不例外。因此，自从斯蒂格利茨出现，并提倡纯粹照相术，这在绘画派摄影的全盛时代，是一场革命。

所谓纯粹照相术，即从美学角度用照相术的特性，使照相术脱离其它造型艺术的美学指导准则。简而言之，是要求在真正的摄影美学指导下的一种反绘画式的摄影。

图 33：亚当斯 “白色的墓碑” 1936

在这种摄影观念的直接影响下，斯泰肯诞生了；间接影响下，韦斯顿也诞生了。

亚当斯遇到的那些前卫派的摄影家们，受韦斯顿的影响，并聚集在他的旗帜下，酝酿着一场摄影艺术的革命。因此，亚当斯很庆幸自己遇到了这些代表现代摄影未来的人士，从此也改变了他以后的道路。特别是亚当斯从保尔·斯特兰德那里，认识到纯粹照相术的真正价值。斯特兰德是斯蒂格利茨的学生，以纪实摄影家而著名，留下了许多不朽之作。至此，亚当斯决心把一切都献给摄影事业。

由韦斯顿发起，亚当斯，I·坎宁安，P·埃德瓦斯，斯福特，W·戴克等人组成了“F64 小组”。该小组是反对当时绘画式摄影常以柔焦进行描写的手法，主张光圈应收缩到 F64 最小一挡，从而产生鲜明的质感表现。同年，在圣弗朗西斯科的美术馆举办了他们的第一届影展。不难想象，“F64 小组”所产生的影响是深远的。他们在美国是以前卫派摄

影小组的姿态引人注目，追随他们的新潮摄影家不断地涌现出来。

1935年由伦敦“照相馆社”出版了亚当斯的处女作《照片制作》。这本书是把照片另印成册并附在书后，这种出版形式在当时是很新颖的。《照片制作》一书使亚当斯在国际摄影界名声大振。

1936年，元老斯蒂格利茨欣赏了他在约塞米蒂拍摄的风光照片，不由赞叹作品中表现出的鲜明的感受性和坦率正直的人性。斯蒂格利茨的鼓动，使亚当斯更坚定了今后从事风光摄影的决心。

图34：亚当斯 “威廉森山” 1944

一个意外的机会，使我有幸看到亚当斯的一组照片，当时正在拍摄。照片中的鲜明格调，使我赞不绝口。看到亚当斯的照片后，我以为我们应当重新认识摄影自身素材的美。那严格的、黑与白的层次变化，恰到好处的质地描写，使黑白色彩的美达到极点，使人感到它与绘画及其它艺术美的不同。

杰出的技术专家

如前所述，亚当斯是一位伟大的风光摄影家，同时《照片制作》的出版，也标志着他不愧为又是一位杰出的摄影技术理论专家。

他为了开拓新技术的世界，对照相机进行了各种技术的测试和实验。这不单纯是探索技术上的奥秘，而是在寻求使科学与美学合理地相融合的方法。

按照常规，一个杰出的技术专家并非一定是优秀的摄影专家。纽

霍尔说:“亚当斯最初告诉摄影家们,根据决定拍摄对象的亮度、曝光、显影三项主要可变条件相互关系的事物——不是依靠实验室报告,而是依靠摄影家自身工作时所使用的工具——精通感光乳剂的性质,其结果可使摄影家在任何条件下都能制作出同一格调的照片,对于拍摄时对象的明亮度也能正确地反映出制作出的格调。

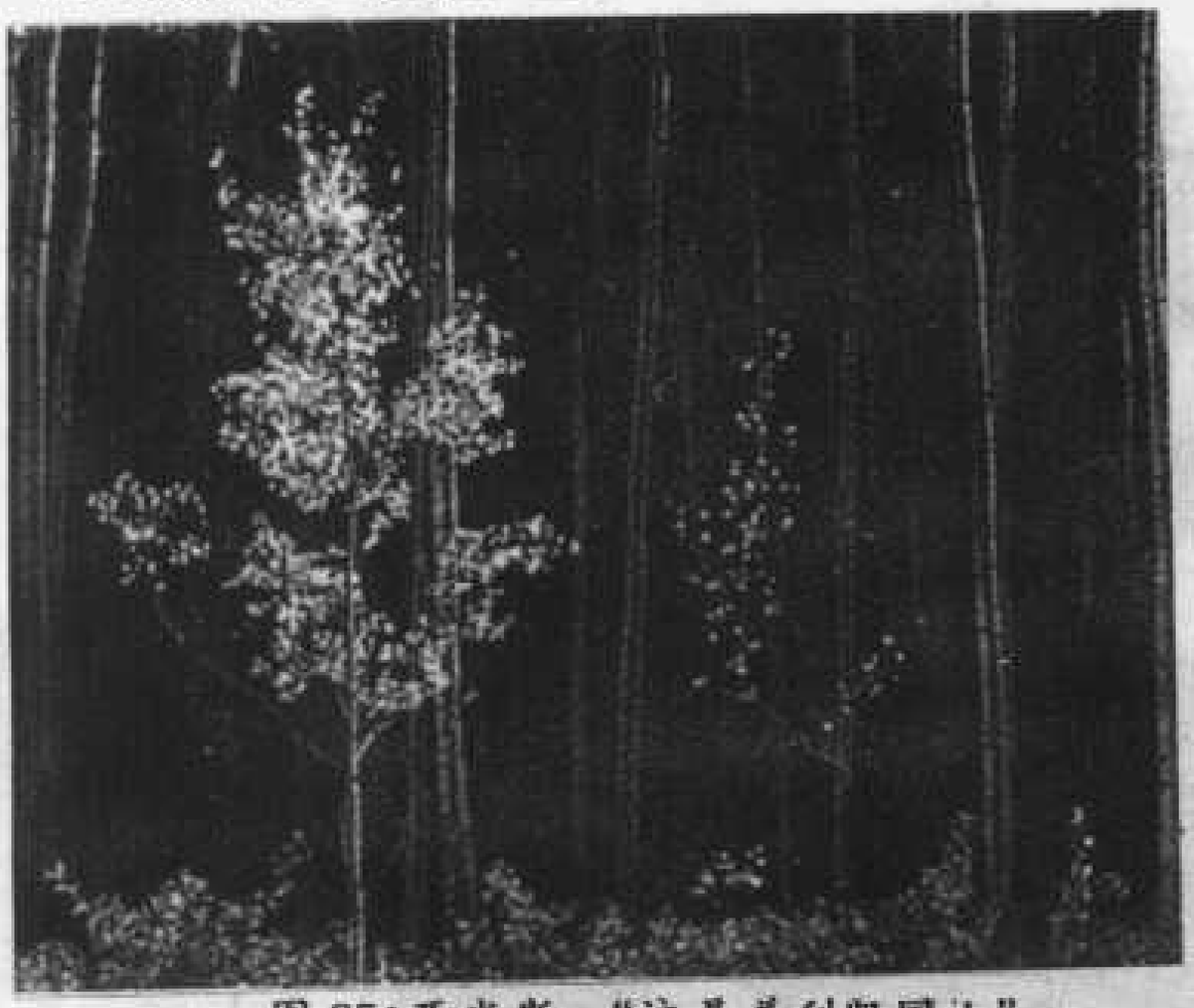


图 35:亚当斯 “这是美利坚国土”

亚当斯指出,自然界中存在着光与影的层次,换句话说,影调变换有十级。零极是黑,第九级是白,第五级是中间灰,这种观点是很科学的。

正是这种缜密的计算形成了亚当斯照相术的独特之处。建立在精确的技术基础上的亚当斯艺术是前所未有的。

因此,亚当斯的名字变得家喻户晓。有趣的是,在战争中,他竟成为留在军营中的日藉美国人谈话的话题。

图 36:亚当斯 “加利福尼亚海岸” 1947

1946年,他编辑了美国国立公园的影集,之后,又陆续出版了许多优秀的作品集。其中最有代表性的是《死之谷》(1954)和他编辑的《这是美利坚国土》(1955)。个别作品也常常拿出拍卖,其中有《费尔南得斯的月升》(1941)、《从加利福尼亚看到的内华达》(1944),早期作品《马里波萨法院》(1934)。

图37:亚当斯 “门多西诺景观” 1950

除此之外,亚当斯还拍摄了大量的人像作品。最著名的是亚当斯平生两大恩师“斯蒂格利茨”和“韦斯顿”的肖像。

今天的风光摄影非常强调主观意识。像亚当斯这样的用大型相机,采用客观态度准确地捕捉大场面的风光摄影家不多。但我认为,如果立志要从事风光摄影的人,应该学习亚当斯的风格。

第三章
摄影的初创时代
——摄影前卫派的活动

尤金·阿特热(EUGENE ATGET)

爱德华·韦斯顿(EDWARD WESTON)

莫霍伊·纳吉(MOHOLY NAGY)

保罗·沃尔夫(PAUL WOLFF)

曼·雷(MAY RAY)

约翰·哈特菲尔德(JOHN HEARTFELD)

阿伯特·R·帕邱(ALBERT RENGER PATISCH)

二十世纪的文明是以第一次世界大战开始的。但是，艺术真正具有二十世纪的特点却是从二十年代以后开始的。

随着科学的不断进步，资本主义的高度发展，近代社会出现了一系列的变化，在十九世纪末，由于资本主义的穷途末路，终于爆发了第一次世界大战。于是，阶级的分化与对立不断加剧，革命与反动势力之间的斗争越来越激烈了。

在这种情况下，原来寄生于资产阶级的艺术家们动摇了。他们采取了激进的行动，一面诅咒资产阶级，一面又向传统艺术发起了猛烈的进攻。但是，他们很快遇到了无法逾越的障碍。他们受到挫折，感到绝望，于是，他们的运动开始瓦解了。

另外，由于机械文明的发展日益加速，近代社会日趋单一化，艺术家们开始意识到人类自身面临异化的可能，但是，他们越是尖锐地认识到危机的存在，就越是被社会所排斥，因而也就越加孤立。

时代的变迁，使艺术家们改变了对事物的看法，例如，写实主义只有在保证人与自然能够有机地统一起来的时代里才能成立。但是，对面临人性解体的艺术家们来说，自然也在解体，这是无法改变的事实。

简而言之，就是“虽然毕加索、布拉克、德兰等人创建的立体派将自然分解为线与面，但是由于自然的解体就是人类的解体，就是人与自然之间形成的有机统一的解体，因此，他们在进行创作活动的过程中，对新的事物充满了不安，焦躁与冲动。与法国立体派同一时期的意大利未来派和德国的表现主义也处于不安、苦恼、怀疑与绝望之中，他们都力图表现被疏远了的人的苦恼。无疑，达达主义和超现实主义是对近代人文主义的彻底否定，是人性解体思想的贯彻。总之，二十世纪的绘画从野兽派到抽象派，人类不断趋向怀疑与背信，并将这种怀疑与背信作为创作的唯一根据”。

下面，让我们看一下摄影在二十世纪前半叶的先锋时期起了哪些作用。

我认为，虽然未来派与摄影没有直接关系，但是，在与摄影界想开拓新领域这一点上，它们却有着极大的共同之处。所谓摄影的新领域，就是指二十世纪二十年代后期因小型相机的应用才可能实现的理想的

瞬间。

1909 年 2 月，巴黎的《费加罗报》突然发表了马里内蒂的“未来派宣言”，从此，未来派就诞生了。后来，运动的中心移向了罗马和米兰，并得到了进一步的发展。然而，未来派所主张的到底是什么呢？首先，他们对过去的艺术的虚伪的资产阶级道德，表现出强烈的破坏精神。这样，就出现了新的美学观念。当时，象征这一类美学观念的是机械类。他们对构成机械美的力的动感和速度感大加赞美。说什么“我们认为，世界因新的美学的出现而更加美好。这是速度之美。具有圆筒状闪闪发光的本身和大音量的竞选宣传车，以及能以极快的速度行驶的汽车，一定要比夺取萨摩斯岛和色雷斯岛更为美好”。

他们想通过对时间的描写而捕捉到运动着的动态。（拜拉赫的《人行道十动态》、《一条奔跑中的狗》等），同时还想捕捉地球上发生的错综复杂的矛盾现象，以及与外部世界和内部世界隔绝的感受等（马拉斯科的《飞机与山岳》、巴拉的《精神病人变态的感受性》等）。此外，他们还为机械发出的狂躁的不和谐的音响而感叹（《噪音宣言》和噪声电气化装置等）。

总之，未来派所表现的形式与抓拍摄影十分相似。或许，与艾伯特·伦格·巴奇的构成主义摄影也十分相似。

在过去的摄影史上，虽然从未谈到过与未来派的关系问题。但实际上，它们在本质上还是有着十分密切的关系的。特别值得注意的是，在二十世纪的时间体系中引用了同时性这一时间概念。豪泽认为，发现大家所知道的在同一时间内，地球的不同地点会出现没有任何联系的、相同的事情，以及发现过去与现在、梦境与冥想这种越过时空的相互结合，认为这就是时代的特点。而摄影艺术确实可以做到这一点。这就是“摄影时代”。

可以说，未来派对未来的构想由于摄影艺术的出现而从观念上的构想变成对现实的构想了。

我们再向前追溯就可以看到，对摄影影响最大的是表现主义。表现主义不仅对摄影，而且对电影、戏剧、音乐等都有很大的影响。

从 1910 年至 1920 年，表现主义曾在德国盛行一时。由于它的发

展过程十分复杂，因此很难加以概括。首先，是凯尔希纳、赫克尔、罗特鲁夫、茨依尔等创建了“桥社”。这是一场与法国野兽派直率、放纵的表现手法十分相像的文艺革命。

表现主义的第二次运动，是康定斯基和马尔克等人创立的“青骑士”运动。受立体派画家的影响，他们将抽象的思考揉进了作品。由于表现主义的立足点是面对世界，因此，卢梭、毕加索、布拉克、德兰等法国画家都参加了，在它的围周还有雅·伦斯基、青克、费宁格、克利等人，他们所追求的是抽象的表现主义。

后来，康定斯基、克利、费宁格在魏玛创建的“包豪斯”工艺学校任教，并转向了构成主义。莫霍伊·纳吉认为，这种构成主义不外是表现自然的真实色彩，空间的格调与形态的平衡等，而“包豪斯”工艺学校就是立足于构成主义的一所综合性的教育机关。

在“包豪斯”工艺学校里最引人注目的摄影家就是发明无底摄影照片的莫霍伊·纳吉。关于纳吉，可以参考某些传记。纳吉的活动范围很广，涉足绘画、摄影、电影、雕刻、舞台艺术、工业产品设计、印刷工艺等，曾创作过大量的摄影作品。

贯穿这些的是“在动中观察”(vision in motion)，即站在同一座标上捕捉时间与空间的视觉上的效果。虽然立体派与未来派也重视“在动中观察”的概念，但纳吉是用“从观察到行动”来说明社会背景的。例如，封建社会是土地经济，其社会的经济价值是由土地的空间面积决定的。但是，产业革命后，由于新技术的采用，从生产到运输和销售，其价值标准都是由速度这一时间决定的。简而言之，是时间向空间进行挑战的时代，艺术也应该去探索将时间与空间结合在一起的视觉感受。

下面，让我们看一下摄影的功绩。纳吉对摄影的兴趣就来源于可以对时间空间进行新的创造。他列举了摄影中的三种方式：①写实照片，②合成照片，③无底照片。

写实照片是通过摄影抓住空间的动态结构和物质的质感，进一步发现微观世界创造中的造型性，以寻求摄影的独特的表现形式。这种写实照片后来由巴奇的“新客观派”继承并发展，它在本质上是受维尔托夫的“电影眼睛派”的影响。“电影眼睛派”是一种主张以随意变动的

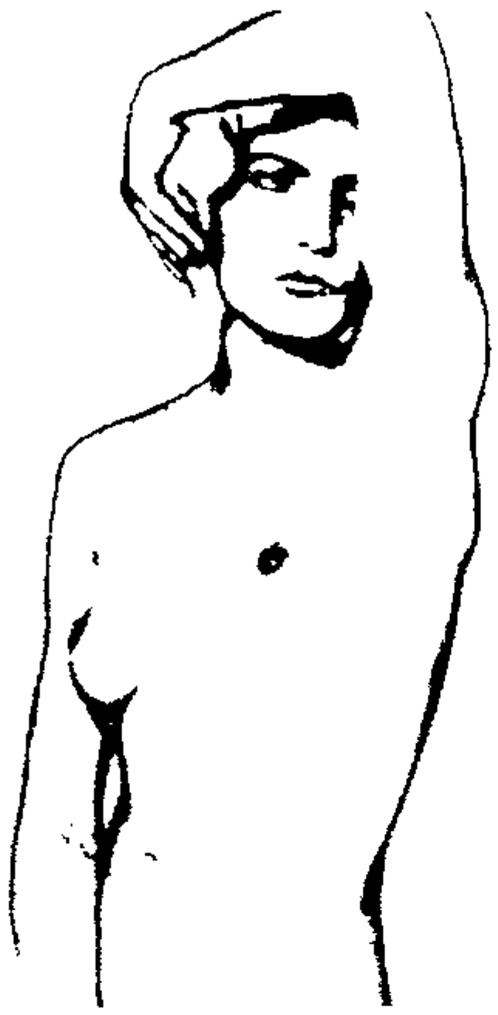


图 38:蒙·雷 “曝光”

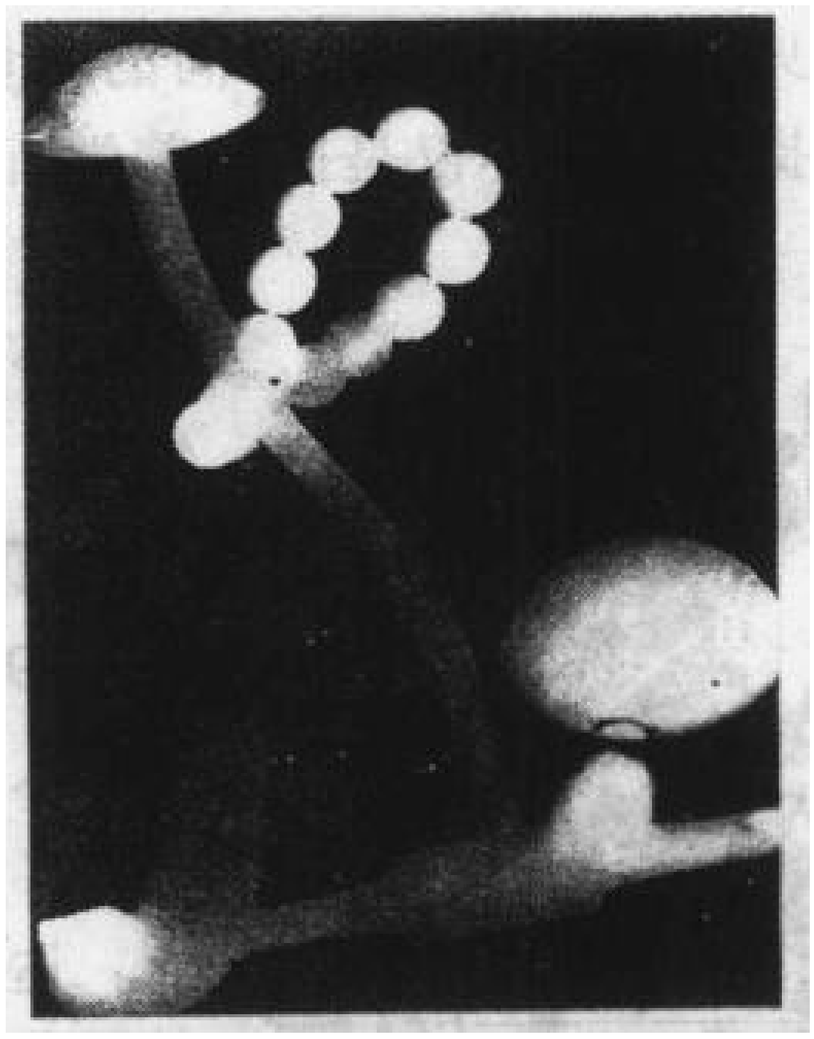


图 39:蒙·雷 “直接投光图” 1924

摄影角度进行客观观察的理论,是记录影片的理论与实践。

合成照片与达达主义相像,下面谈到的约翰·哈特菲尔德(JOHN HEARTFIELD)就曾以达达主义的手法对摄影进行过大量的尝试。哈特菲尔德的作品具有极强的社会讽刺性,构成了有实际说明力的空间。纳吉的合成照片就是受哈特菲尔德的影响,将内容与零碎的照片拼接而成的。哈特菲尔德的合成照片是记录影片产生的基础。无底照片是纳吉摄影作品中最有特色的照片,在其构图理论中也很有特色。关于无底照片,早在 1850 年福克斯·塔尔波特就进行过尝试,他将花纹放在像纸上直接印像。1918 年,达达派艺术家克里斯坦·查特采用了与塔尔波特大致相同的方法制作广告宣传画,并称为“日光摄影”。1922 年,达达派艺术家曼·雷也用实物直接印相的方法进行了创作。

但是,同他们相比,纳吉的无底照片更为出色。纳吉的无底照片是受达达派艺术家克鲁特·尤维克斯粘贴画的启发而制作的。这种粘贴画是将各种不同的材料粘贴成他自称为“梅尔茨”的独特的表现形式。

纳吉的无底照片与粘贴不同,是通过透射光而形成的。这种照片在表现黑、白和空间的同时,还注重控制色彩与构图的协调性、即追求非物质空间的效果。这就是所谓的“光画”、“透明画”。

总之，纳吉的目的就在于运用光的效应，使光物质化。

可见，表现主义与摄影间的密切联系，在纳吉时期就达到了顶峰。纳吉的摄影美学不仅是摄影美学，而且还是一种开拓新的造型领域的理论。

图 40：格洛斯与哈特菲尔德合作
“达达·美国” 1929

下面，谈一下前面提到的约翰·哈特菲尔德。哈特菲尔德曾为民主德国摄影界的元老，德文名字叫约翰·赫兹赫尔德。

1916 年，罗马尼亚诗人特雷斯坦·扎拉等人在瑞士的苏黎世发表了“达达主义宣言”。当时，欧洲正处于世界大战的中心。达达主义是艺术家们对欧洲文明社会的倒退(爆发了野蛮的战争)和对资本主义悲惨观念的一种挑战，是力图打破与世隔绝的封闭着的自我世界的一种自发的运动。这是对机械文明乐观论的诅咒，是对主张维持欧洲文明合理精神的背叛。

关于达达主义运动，我无法全部记述下来，下面仅介绍几个在运动中创作出来的、反美学的美术作品。首先是马尔赛·迪尚和曼·雷创作的作品。迪尚将便盆起名为“泉”，并公开发表，曼·雷将 13 颗钉子钉入熨斗后起名为“礼物”，然后发表，这些都是将日常用品进行了加工，但可以看出迪尚起名为“泉”的便盒已没有原来的功能，“礼物”也失去了熨斗的用途，因此，它们实际都已经失去了使用价值，既不是便盆，也不是熨斗，而仅仅是一个突然出现的、没有丝毫实际意义的“物体”，这种失去作用与功能的“物体”存在本身就是一种讽刺。达达主义的这种作品后来又由超现实主义发展为具有象征性和暗示性的画面。

图 41：哈特菲尔德 “广告” 1930

无论是哪一种，它们的作品都是为了探求新的“形象”，而这时候摄影也是为了探求、记录各种“形象”。

下面，再介绍一下合成照片。合成照片是在立体派粘贴方法的基础上发展起来的，马克斯·艾伦斯特使用此法获得的效果最佳，他将旧书中的插图拼接后，粘贴成具有新意的画面。哈特菲尔德将这种方法用于摄影，他和专以辛辣手段讽刺资本主义社会的达达派艺术家 G·格洛斯一起，制作了剪贴照片，以讽刺纳粹主义。

图 42：哈特菲尔德 “温登布鲁克与布拉翁肮脏的交易” 1930

图 43：哈特菲尔德 “好战的英国劳动党内阁” 1939

哈特菲尔德是德国共产党所办刊物的发行者，由于在封面上采用了剪贴照片，因此，效果极佳。哈特菲尔德还将这种照片用于 A·辛克雷的《百分之百》一书德文版，使剪贴照片成了一种引起各国注目的新方法。他在共产党办的报纸《A·I·Z》上以插图形式发表的系列作品不仅是对纳粹党，而且对机会主义的社会党也是一个谴责。因而，在 1933 年的复活节，希特勒的冲锋队袭击了他的住所，幸亏此时他已逃到捷克的布拉格，并在那里继续工作。1936 年，他在布拉格举办了个人影展，其中展出的一幅现代主义作品中的虎头酷似希特勒的心腹人物格林。为此，德国大使馆曾向捷克政府提出要撤掉该作品的要求，引起了舆论界的不满。之后，由于希特勒对捷克的领土怀有野心，并不断提出引渡流亡德国人的要求，他只好在美国作家海明威夫人等人的帮助下，来到了英国。直到第二次世界大战结束，他一直从事电影的摄制工作。

哈特菲尔德的剪贴照片，是一幅幅反纳粹的政治讽刺画。后来，他

的剪贴照片又被纳吉吸收，并通过构成主义对造型的处理方法，使摄影又有了进一步的发展。

1920 年刚刚过去，德国的表现主义开始认识到了过去存在的极端主观的、幻想的倾向，从而迎来了新的转折点，即“新即物主义”的诞生。

1920 年，曼海姆艺术厅负责人哈特劳勃计划举办首届“新即物主义”展。新即物主义者与表现主义者截然不同，他们主张从客观主义的立场出发，忠实地描绘事物。因此，他们的作品没有表现出人们对事物的主观性，而只是一些充满非现实、非日常色彩的全新画面。它所具有的只是令人费解的画面。人们称这种即物主义为“魔术般现实主义”。

当然，新即物主义中也有各种不同的倾向，大部分作品仍然十分注意政治讽刺，但也开始出了重视实用性和目的性的功能主义倾向。在文学方面，“魔术般现实主义”作为一种认识现实斗争方法，则以报告文学的形式发展起来了。与新即物主义相对应的摄影家，如艾伯特·伦格·巴奇(1897～)的作品。他通过特写，仰拍，俯拍等各种不同角度对日常事物进行的拍摄，展现出一种新的风格。他的作品收集在《美丽的世界》(1928 年)中，并于 1930 年出版了《铁与钢铁》，该作品捕捉住了建筑物及机械结构的线条美和动感。但是，巴奇的作品过分注重表面形式，以后，他逐渐发展成为现代主义者的形式派。

值得注意的是，新即物主义既然产生了报告文学，在摄影领域也掀起了一个重新认识摄影记录功能的新思潮。于是，纪实摄影就在报道的基础上，大部分由新闻界继承了下来。

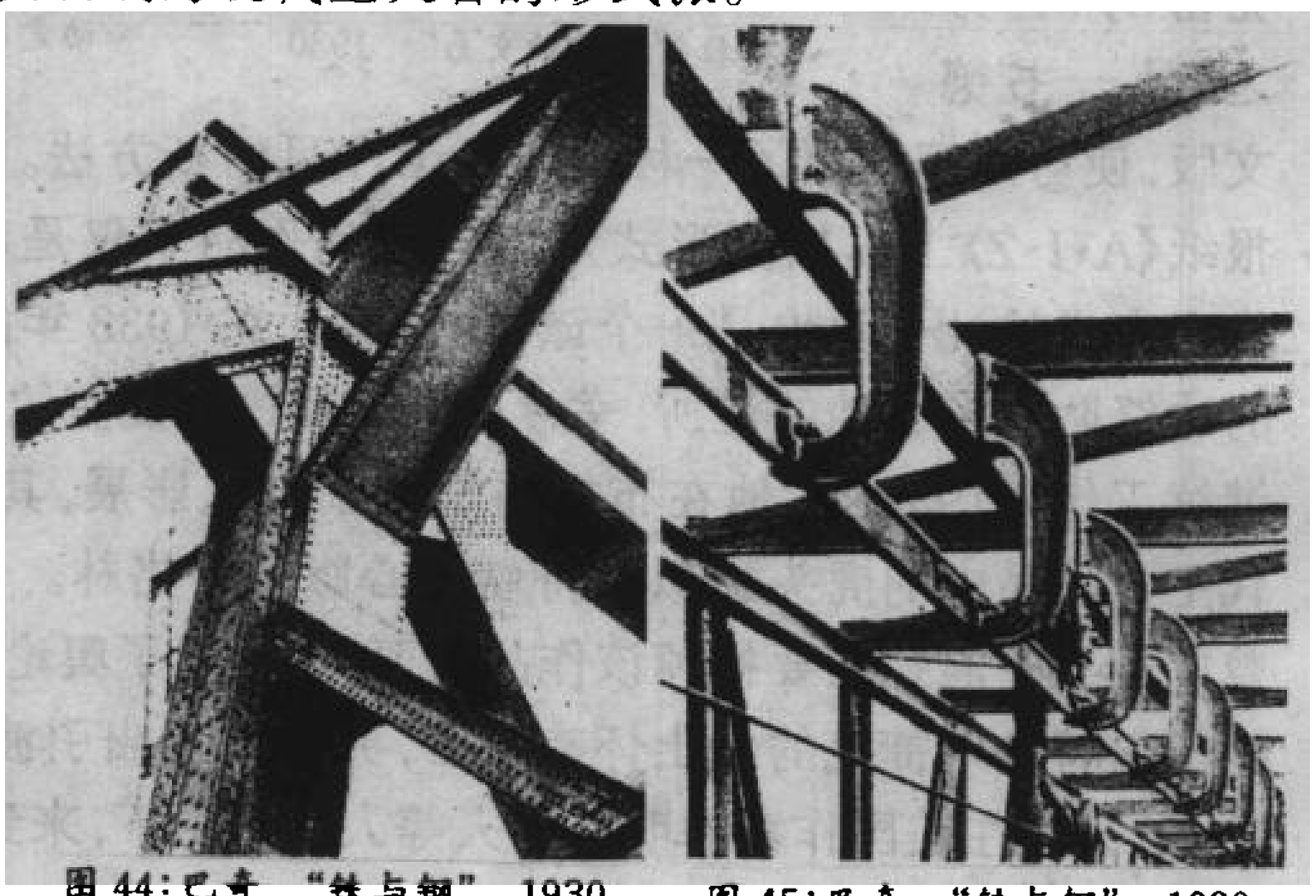


图 44：巴奇 “铁与钢” 1930

图 45：巴奇 “铁与钢” 1930

此外，在电影界也出现了与此相适应的倾向。苏联的济格·维尔托夫受到了构成派粘贴画的启发，发明了蒙太奇摄影法。同时，由于他绝对地相信摄影机的记录作用，因此，他拒绝拍摄经过编写的剧本，而只进行纪实摄影。维尔托夫在“电影眼睛”中提出：“物镜是准确的，必须将绝对准确的物镜对准事件的中心和事实的中心。”虽然他的观点过于偏激和固执，并在后来因此而受到指责，但从开拓记录影片这一点来说，还是划时代的。

由此可见，前卫派艺术与记录影片有着一定的对应关系。这两种倾向中都有一种对现实的危机意识，另外，双方在立志于艺术革命这一点上也是一致的。

图 46：维尔托夫　电影眼
1927

现在，再回过来说摄影界的两位摄影家法国的尤金·阿特热，和美国的爱德华·韦斯顿。虽然他们与上述的前卫派艺术之间有着一定的距离，但在一定程度上仍有间接的关系。所谓间接的关系是指，如阿特热的纪实照片就是由前卫派画家M·富发现并加以评论的。他的巴黎纪实，实际上是为了向美术家提供资料而摄制的。他的作品在写实中所看到的非现实形象与曼·雷等人所追求的形象是一样的。

当然，从前卫派艺术流派来看，阿特热恐怕只是一个配角。而且，即使从摄影的流派来看，他也很孤单。但是，按照今天的评价，可以说是一种真正的前卫派纪实艺术。然而，他与其他的艺术家一样，只是主张进行艺术的尝试，而并不是想属于某个流派。可以说，在他的纪实作品中有超现实主义中的幻想成分，但又并不完全属于超现实主义。

爱德华·韦斯顿与阿特热完全不同。最初，他是受沙龙摄影的影响，后来，移居墨西哥，并由此对艺术有了新的认识。他在墨西哥结识了奥罗斯科等人，而且奥罗斯科还为他的个人影展撰写了推荐文章。在那里，他受到了一些新的影响。

众所周知，韦斯顿曾组织了“F64 小组”，从他的许多纪实摄影手法中可以充分看出他所受新即物主义的影响。

最后，让我们概括一下这一时期的摄影流派。首先，欧洲的前卫派艺术活动(特别是以德国为中心的表现主义)，及与之相反的新即物主义运动中的摄影的早期的创作活动十分活跃，他们追求各种不同的新的形象。同时，还扩大了摄影美学领域。

在这种摄影的早期创作活动中，哈特菲尔德的剪贴照片和魔术般现实主义分别以讽刺现实政治的内容和以客观主义的态度对待现实的精神发展了纪实照片，并使新闻照片得到了进一步发展。

另外，在美国，由于爱德华·韦斯顿的出现，而确立了即物主义的现实主义。虽然它在表面上与欧洲的活动没有联系，但值得注意的是，它与欧洲早期创作活动的流派之间却有着一定的关系。

孤独的艺术

尤金·阿特热(EUGENE ATGET 1856－1927)

关于尤金·阿特热的一生有很多的传说。他生前一直怀才不遇，甚至没有人知道他在摄影界工作。他直到去世后才得到人们的承认。关于他的死，巴黎的报纸没有做任何报道。正如后面谈到的，他的作品如果没有 B·艾博特的挖掘，那么，本世纪最有特色的纪实照片恐怕就会被永远埋没。

阿特热的作品之所以伟大，不仅在于忠实地记录了当时的(现在巴黎已看不到的)平民生活，具有很高的“资料”价值，而且，其作品本身还具有幻想叙事诗那样的艺术性。他所拍摄的日常作品生动地体现出一种神秘的，难以想像的形象。如服饰用品商店的橱窗模特(没有头部)穿着睡衣的情形可以使人产生一种愉快的新奇感，树根可以使人联想到某一动物的形象。阿特热虽将日常所见拍摄下来，但却改变了其原有形象，可以使人们对于日常认为毫无意义的平凡物体产生出一种惊险的紧张感，有时还会使人突然觉得荒诞滑稽。

阿特热就是这样记录巴黎的。最早发现阿特热的摄影家艾博特曾这样评论说：

“占据他心房的热情驱使他去捕捉‘生活’。他以诗人般的眼睛来观察其周围的一切事物，并将巴黎及巴黎以外的风景拍摄下来。”

“阿特热拍摄了巴黎的悲惨一面。他拍摄了纪念碑、古老的教堂、贫民住宅区、庙会、橱窗、街景以及各种类型的家庭——其中最引人注目的就是‘小市民’等等。另外，还有花匠的运货车，殡葬马车、牛奶车、十九世纪末的公共马车等，也有卖炭人、泥瓦匠、酿酒人使用的货车、街头马车和两轮车等。”

不仅如此，“建筑物也引起了他的注意。别具一格的房门，以及巴

黎的庭院等几乎无一遗漏地被他拍摄下来。他拍摄的格子门窗、阳台、楼梯等也很有趣。此外，在他的系列作品中，既有装饰性主题、宗教美术、河水，也有街头小景、河川景观，以及古老的巴黎与现代的巴黎。他拍摄商店最为出色，已成为一套独创影集。了解巴黎的人都知道，那些店铺是多么奇异、质朴、令人愉快，而且都很有特色。这里留有法兰西民族与法兰西之魂的全部痕迹。”

如果认为他的作品只是按其主观意志拍摄的话，就完全错了。实际上他的摄影态度始终都是排除了多愁善感的情绪，客观地表现社会的。他的彻底的记实打破了人们固有的观念和印象。

无疑，阿特热的纪实艺术给 1930 年以后的摄影以很大的影响。对此，B·纽霍尔曾说过：“他的拍摄方法与其它艺术的构图方法完全不同。1930 年，阿特热的作品初次在美国展出时，许多年轻的摄影家观看后，都被他运用相机进行直接纪实所产生的魅力所吸引。”

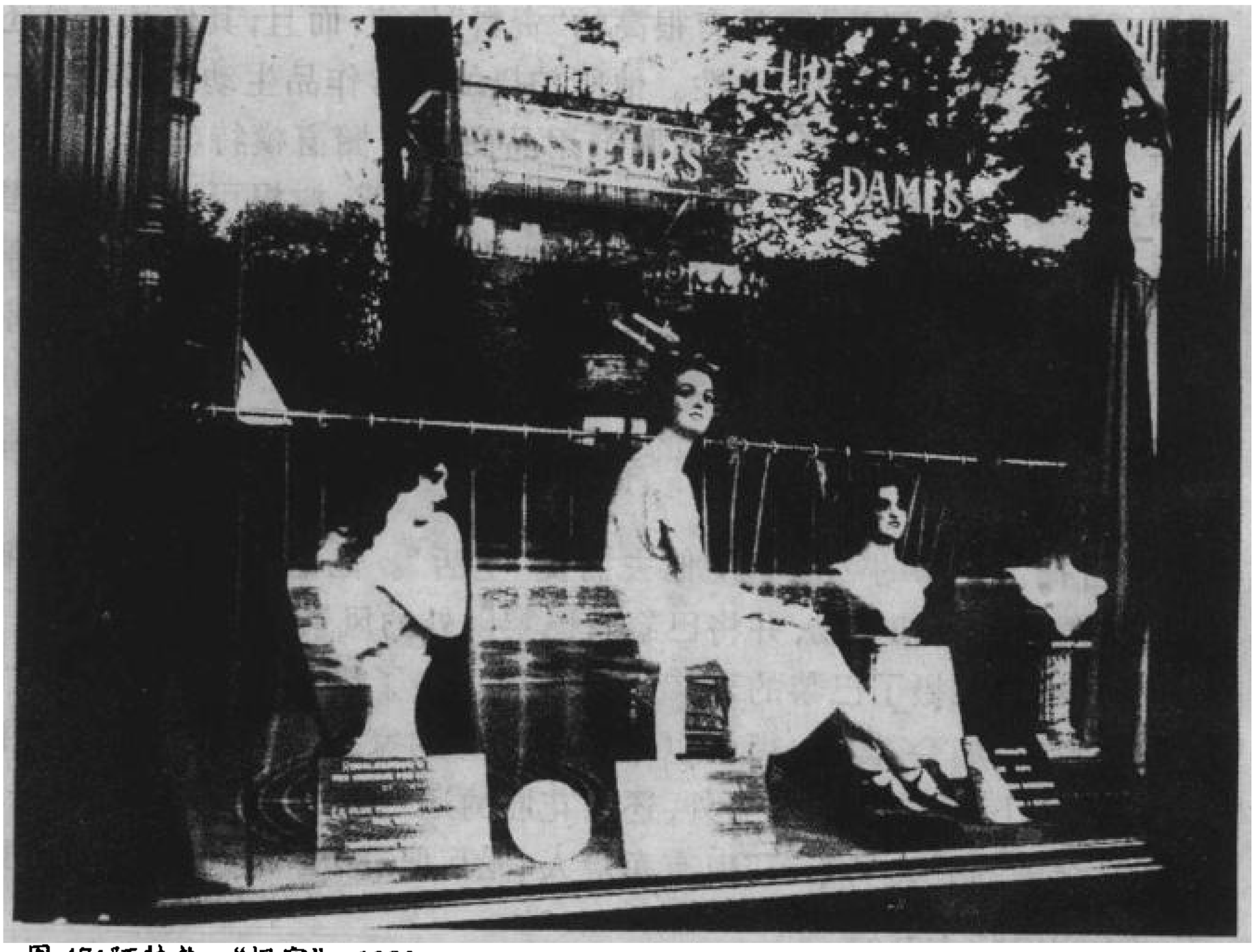


图 47:阿特热 “橱窗” 1920

图 48:阿特热 “娼妇”

图 49:阿特热 “小屋”

阿特热的努力

阿特热的纪实照片是在一个偶然的机会被 B·艾博特发现的。艾博特是一位女摄影家,后因她的记录照片“变化的纽约”而在美国一举成名。1926 年,她在巴黎时曾当过曼·雷(美国前卫派画家,著名摄影家)的助手。

一天,曼·雷外出归来时告诉艾博特:“我见到了一位出色的摄影家”。尔后,曼·雷将遇到阿特热后得到的照片让艾博特看。艾博特看后,被那些出色的艺术作品深深吸引,在阿特热的晚年,艾博特结识了他,并为之倾倒。

阿特热死于 1927 年。一次,艾博特走过阿特热开设的照相馆时,看到店牌已被卸下,才知道阿特热早已去世。当她得知阿特热的遗物由其旧友安德烈·卡尔梅特保管时,即去拜访,但卡尔梅特已去施特拉斯堡旅行了。1928 年 6 月,艾博特从卡尔梅特处得到了阿特热的一万

张照片和一千八百张底版。但由于当时卡尔梅特想以此赚钱，因此很长时间没有谈妥。直到 1940 年转到纽约画商乔里安·莱福手中时，才交由艾博特保管。

从丑角演员到摄影家

1856 年，阿特热生于法国波尔多。他很早就成了孤儿，由其伯父抚养。少年时，曾在船上做过侍童。后因生活所迫，从二十岁到二十五岁当了一名巡回演出剧团的演员。但由于其貌不扬，只能扮演丑角或配角。

在那段日子里，真正给过他帮助的是那些画家朋友们。这些人大都住在巴黎，因此，他终于下决心携带很少的一点钱出发去了巴黎。长期以来一直占据他心中的是如何收集巴黎市内美丽的、珍贵的、历史的事物。当然，对于十分贫穷的他来说，收集的方法只能是摄影。

那时，他虽然很穷，但仍然倾囊购买了一架 18 × 24cm 的相机，镜头也是最便宜的。他每天的日程是，早上起床后观察天气，然后走遍巴黎各个角落。由于他的相机和镜头不可能抓拍，所以他的很多照片都是在人物处于完全静止的状态下拍摄的。当时，他所使用的底版是玻璃底版，通过日光进行印相，并用氯化银加以调色。这完全是十九世纪的方法。

后来，他发现巴黎市民中有一些徘徊在街头令人费解的人。他认为那些人是精神病患者。有时他们会把他当作间谍突然推倒在地，或是把他当作讨厌鬼对待，遭到嘲笑。因此，他尽可能在清晨上街。

然而，经过他千辛万苦拍摄的照片却卖不出去。结果，正如预料的那样，或由博物馆少量买去做资料用，或是由超现实主义画家将其作品中感兴趣的买去。有一次，当法国设计家梅尔逊用 15 法郎买了一张他拍摄的照片时，他高兴得几乎发狂，因为，那是有史以来卖价最高的一张照片。

当时他生活的贫困程度达到了极点，直到去世，他一直是以面包、白糖和牛奶为食品，剩下的钱全都拿去买了照相材料。他一直过着节

图 50:阿特热 “卖煤油灯罩” 1910

衣缩食的清苦生活。

在他记有顾客姓名的记事册上,记满了出版商、设计家(对古老的巴黎怀有浓厚兴趣的人)的姓名,他们几乎都是好像要买照片的人。而实际上,他的一张照片只相当于市场上一张明信片的价格。

据说他住在巴黎的蒙巴尔纳斯(艺术家们聚集的地区),曼·雷也住在附近。六层上两间简陋的房间就是他的照相馆兼住所。正如前面谈

过的，门口挂了一块“为美术家记录”的牌子。可以说，这就是不为人知的、被后人称为天才者的住所。

阿特热默默地进行拍摄，只悄悄地离世而去。在他去世后不久，他的艺术才开始得到人们的承认，这真是令人啼笑皆非。

在艾博特拍摄的阿特热晚年肖像照片中，我们可以看到那时他已经是一位和蔼可亲的驼背老人了。但是，使艾博特感到遗憾的是，照片上是阿特热穿着一身崭新西服的标准像，实际上，他却是一个对装束极不在乎的人。

能够表现阿特热容貌的照片只有这一张。艾博特没有听到过阿特热少年时代或演员时的传闻，但她却讲述了阿特热的晚年生活。

“由于他生前一直不离手的相机非常重，因此他的背越来越弯了。看上去他就像是一位历经磨难的精疲力竭的演员。在他去世之前，我有幸给他拍了照，但是，他还没等看到照片就去世了。那是 1927 年 8 月。我想他正是完成了这一目的才瞑目的”。

摄影界的毕加索
——爱德华·韦斯顿(DEWARD WESTON 1888—1958)

几乎所有摄影爱好者都对韦斯顿感兴趣,并对他的作品进行过反复的研究。韦斯顿善于从平凡的、司空见惯的日常事物中发现具有新意的题材,以及他的照片所表现出的逼真的质感,使得他的作品具有很强的魅力。在对瞬间的捕捉中,是单纯追求纪实,还是通过对形的追求与对质感的掌握,挖掘出事物的内在表现,这是摄影的两种不同途径。韦斯顿选择的是后者。

"摄影界的毕加索",这是1958的韦斯顿死后人们对他的尊称。就像谈论二十世纪的美术流派时不能不谈到毕加索那样,如果谈到韦斯顿的一生,那就可以理解到他对当今的摄影界仍有一定的影响。

韦斯顿的经历与墨西哥时代

在美国的摄影发展史中占有重要地位的是从拍摄南北战争开始的纪实摄影的历史。另一方面,是由艾尔弗雷德·斯蒂格利茨于二十世纪初发动的摄影革新运动,他提出反对摄影作品模仿绘画的做法,提倡纯粹摄影,这场摄影艺术的革新运动随着保罗·斯特兰德和查尔斯·希勒等摄影家的出现而得到了进一步的发展。

韦斯顿就是在这时开始活跃起来的。1888年,韦斯顿生于伊利诺州。他受其父亲的影响,对摄影产生了浓厚的兴趣,18岁时在加利福尼亚开了一个照相馆。

当时,虽然斯蒂格利茨的革新运动已蓬勃开展起来了,但业余摄影的主流仍然是停留在陈旧艺术意识中绘画式摄影。在这种环境中成长起来的韦斯顿也只是很随便地拍摄了一些照片。令人费解的是,他的

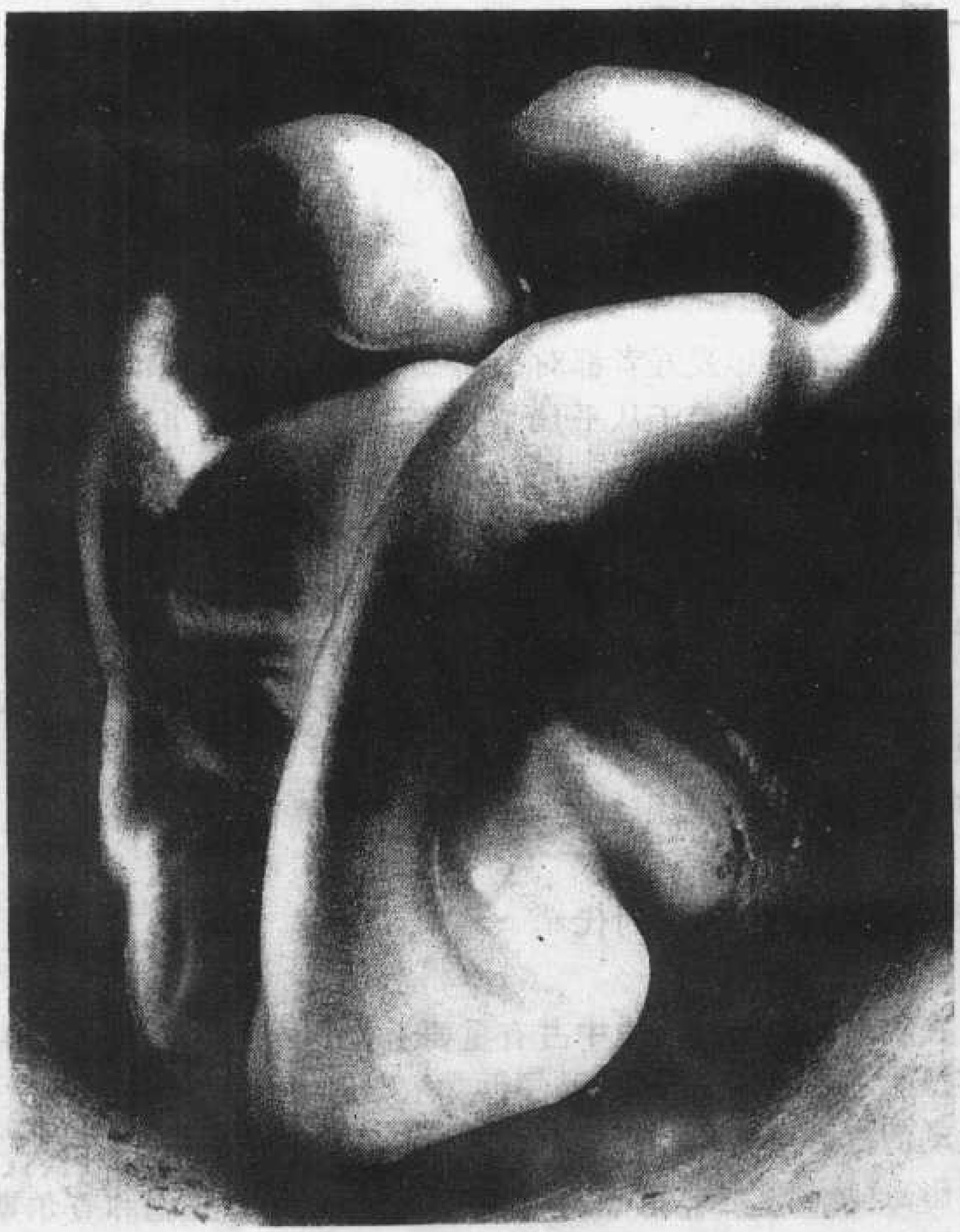


图 51：韦斯顿 “圆辣椒”

作品居然在美国、欧洲等地的摄影展览中受到很高的评价。然而他越是受到好评就越是怀疑自己的摄影作风。那些只表现气氛，完全脱离现实的绘画般的照片，都是他产生怀疑的依据。

于是，他逐渐开始将注意力转向了反映大工业生产的事物方面。象征巨大物质文明的高楼大厦、工厂、烟囱、桥梁等深深地吸引了他。

当时并未理解他的作品所要表现的时代特征和内在的精神，但只是接受了他们的“外形”。尽管如此，由于他对这类摄影对象的注意促进了他的转变，使他在思想上确立了新的观念。

1923 年，他决心关闭他的照相馆，放弃已获得的荣誉前往墨西哥。这时，墨西哥正兴起新的民族现实主义的艺术革命。这场艺术革命要求艺术作品完全超出仿效欧洲，树立具有墨西哥独特风格的作品。

韦斯顿就是为了接触这种艺术气氛而来到墨西哥的。他一方面通过开设照相馆来维持生活，另一方面开始拍摄蔬菜或昆虫的特写照片，以寻求其中难以想像的形象，即普通的物体中存在着令人难以置信的形状。由于照相机可以发现肉眼发现不了的东西，因而使韦斯顿欣喜万分。他的这些作品受到了大家的赞赏。

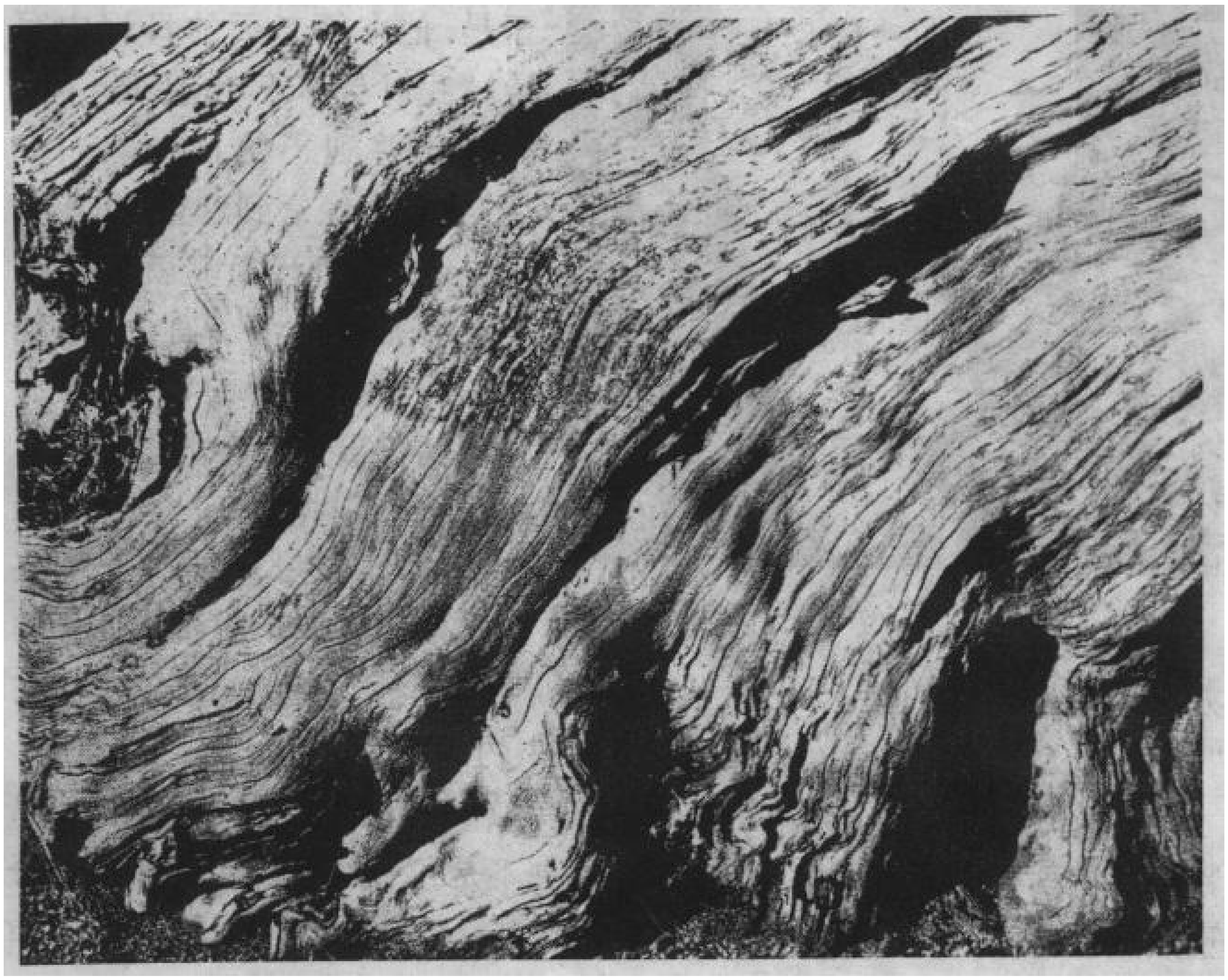


图 52：韦斯顿 “丝柏的根” 1929

1925年，他在墨西哥的瓜达拉哈拉举办了个人影展，获得了极大成功。许多人都被韦斯顿充满活力的现实主义，和永不满足地追求微观世界的精神所征服。从此，韦斯顿开始引起人们的注意。

洛沃斯岬的发现

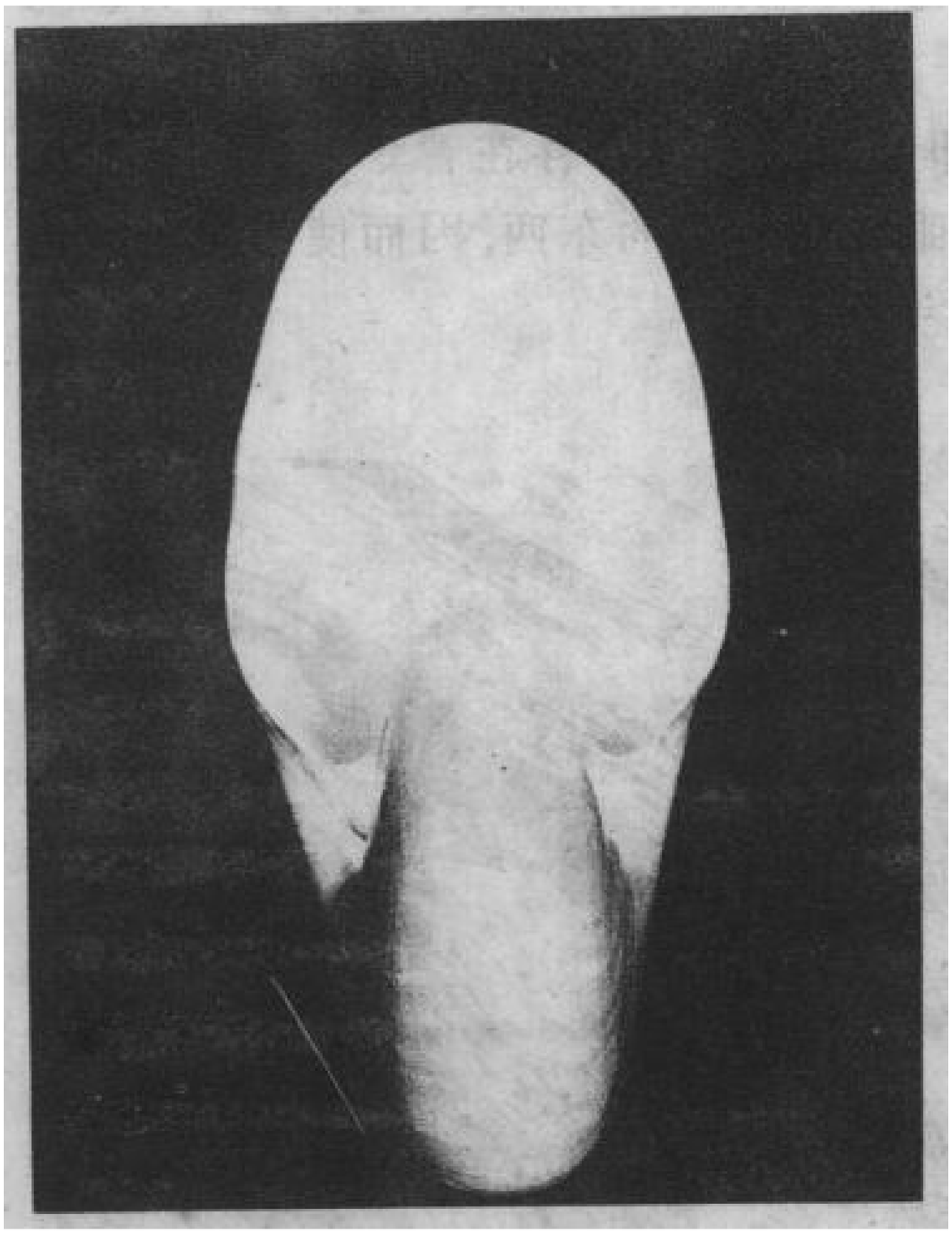


图 53：韦斯顿　"贝壳"　1927

1929年，韦斯顿来到了加利福尼亚州。同年3月30日，他面对洛沃斯岬的岩石和漂流的木材，以及大海的波涛感叹万分。他想起15年前曾来过这里，但那时却丝毫不为所动。于是，他在第二天的日记中写道："我以与十五年前完全不同的眼光看到了洛沃斯岬。今后，我还要经常到这里来。"

这样，洛沃斯岬就成了他一生的拍摄对象。首先，他觉得拍摄洛沃斯岬的壮观景色，还不如拍摄生存在那里的生命体。特别是扎根于岩缝，顽强生长的侧柏更是引起了他的兴趣。他用表现具有质感效果的方法对它进行了拍摄。此外，他还拍摄了引起他注意的、漂浮于水面的"海草随波摆动的形状"，以及死于风浪中的鸟的羽毛等。

应该说，他在洛沃斯岬的作品完全溶合于自然之中。其特点是以紧凑的画面组成了生命的形态。但他决不是仅仅抓住了"形"，而是将重点放在了这种"形"的核心——生命力上。他认为"形"只不过是生命的结果而已。

1931年，墨西哥的艺术界前辈奥罗斯科将韦斯顿的全部作品进行

了系统整理后，在纽约举办了一次影展。奥罗斯科说，人们忽视了韦斯顿是美国一流的艺术家，指出："韦斯顿的艺术观念已远远超出常人的想像，因而不为人们所理解。"

象征意志力的"F64 小组"

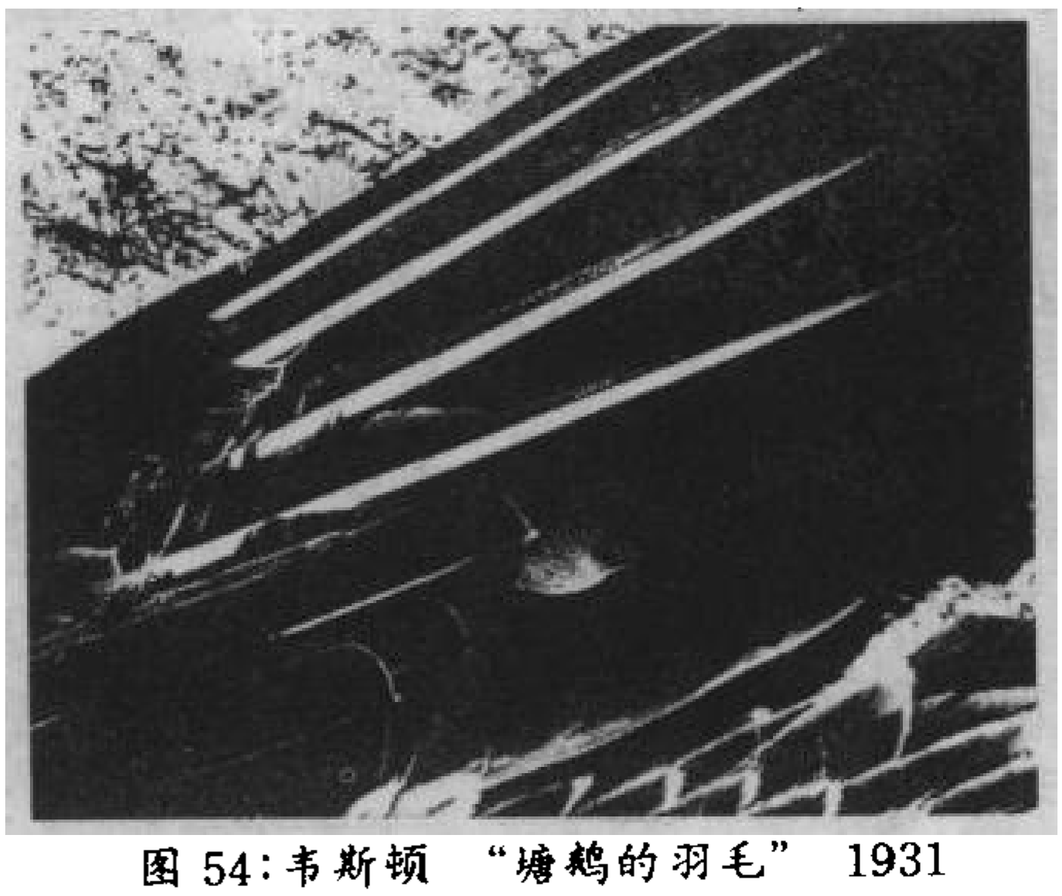


图 54：韦斯顿 "塘鹅的羽毛" 1931

二十世纪三十年代是韦斯顿发现洛沃斯岬，并确立其奋斗目标的时代，是他作为艺术家在社会上获得成功的时期。这一时期，他的生活安定，因此可以全力以赴地投入到创作之中。

这一时期，他在全力拍摄洛沃斯岬的同时，继续进行在墨西哥时就已开始的蔬菜的拍摄，并开始拍摄裸体照片。韦斯顿所拍摄的裸体照片，是将人体作为一个物体而加以掌握。它抛开了人物的情绪，由此产生一种新的形象。这一点在当时还是一种新的尝试。

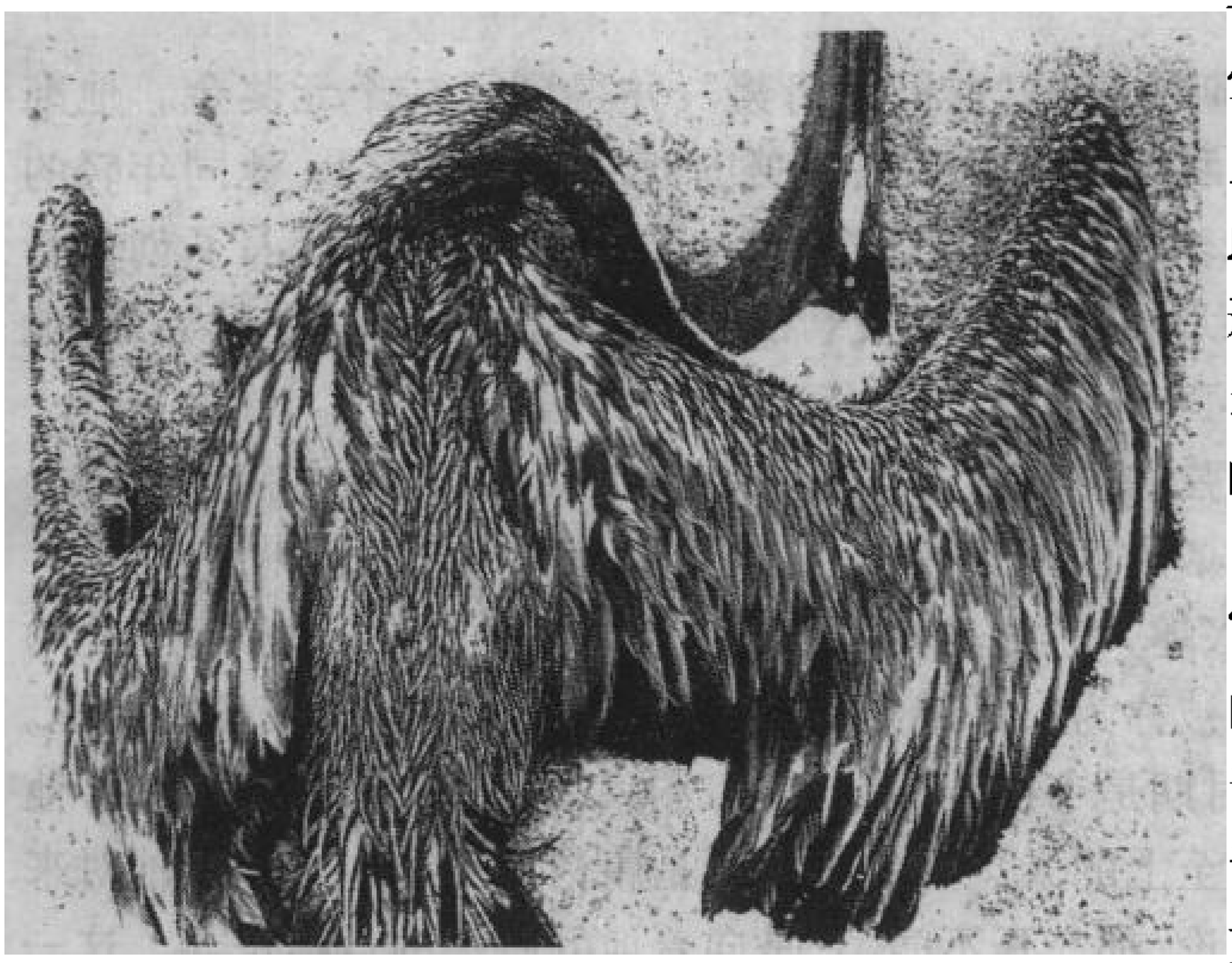


图 55：韦斯顿 "塘鹅" 1941

韦斯顿说："我不想议论我的作品到底是属于现实的还是属于抽象的。我的方向是在进行创作的一瞬间决定的。"这也许就是他对社会上对其作品是现实主义的，还是抽象主义艺

术这一议论的回答。但看了他的作品后就会明白，他正是通过对素材的忠实记录，自然地展现抽象世界的。这种并非为抽象而抽象、为写实而写实的追求结果，使艺术达到了抽象艺术的顶峰。

韦斯顿说："同人类的眼睛相比，照相机的镜头可以看到更多的东西。但人们为什么不想利用它呢？"韦斯顿就经常以 8×10 英寸的室外用大型照相机为武器，将廉价镜头的光圈缩小到 F64 来拍摄人眼所看不到的世界。但缩小光圈，同时也必须将自己的精神和观察集中到 F64，光圈那么锐利，因此 F64 也是象征韦斯顿坚强意志力的标志之一。

受韦斯顿艺术风格的影响，当时充满朝气的摄影家安塞尔·亚当斯；W·戴克，Z·坎宁安等人推崇韦斯顿为首，于 1932 年组成了"F64 小组"，并在旧金山举办了展览，引起极大反响，可以说，这是与斯蒂格利茨提倡的"纯粹摄影"相呼应的年代的成果。

拍遍全美的孤傲的艺术

1937 年，韦斯顿获得"古根海姆奖"，并得到了二千元奖金。他准备用一年的时间利用这笔钱来拍摄美国西部地区。于是，他同年轻的后妻一起乘坐一辆货车去了美国西部。在那里他全力投入了创作活动，两年后，他将那些照片整理成《加利福尼亚和西部》一书。为此，他共拍摄了一千五百张底片，行程达三万五千英里。

他以动人心弦的描写方式拍摄了荒凉的废墟，耸立在寂寞原野上的巨木等荒无人烟的西部景色。

后来，他的兴趣又进一步转向了全美国，并到全国各地旅行。他的这些照片印在了被称为人民诗人的威尔特·霍尔斯曼的诗集《草叶》里。

总之，这一时期是韦斯顿最成熟的时期，在某种意义上可以说，他是个极端的艺术至上的人。当然这并不是庸俗的至上主义者。他对来自社会的任务评论，都充耳不闻，只是向着他的唯一的目标奋斗。这一点，颇有些修道士的风格。

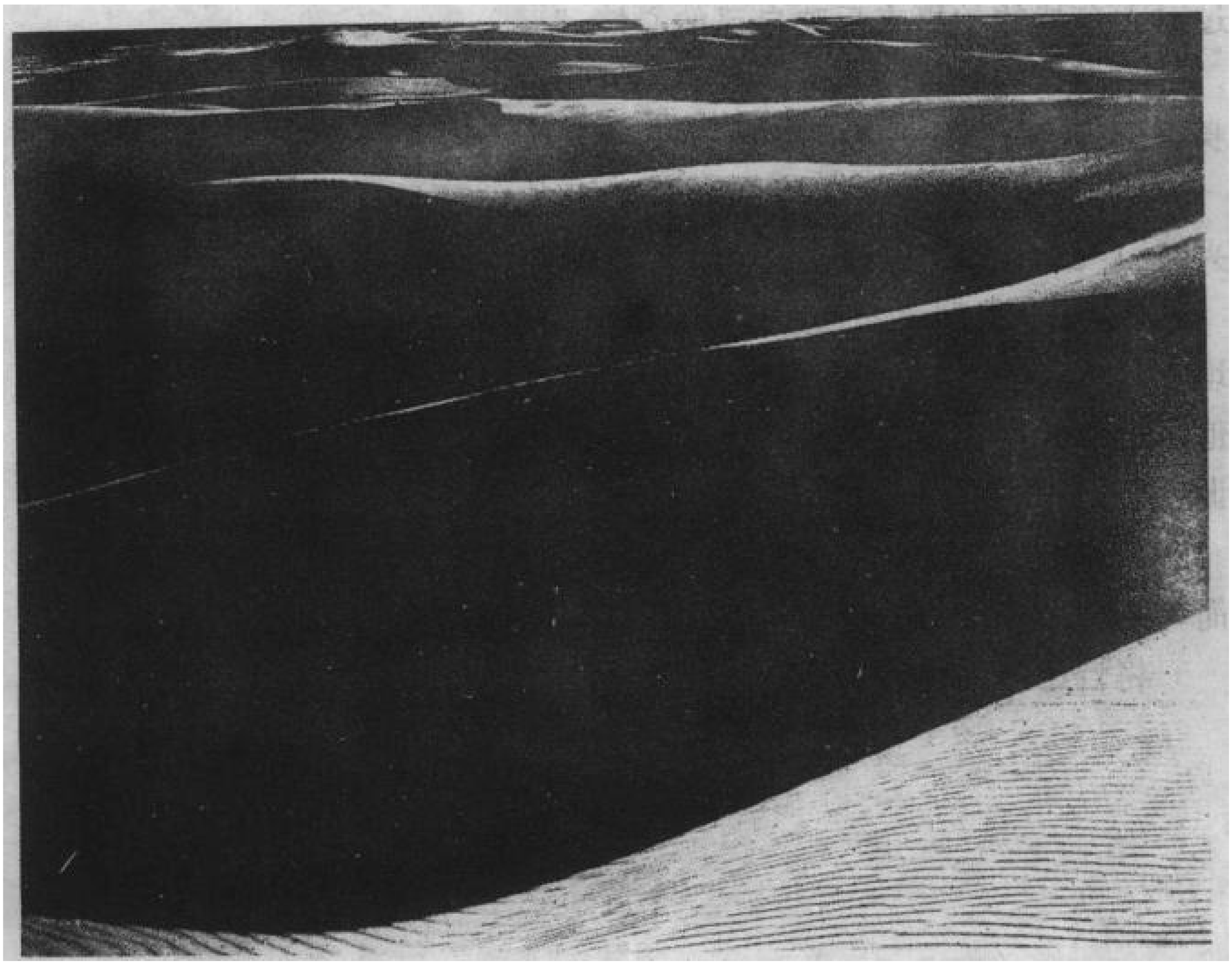


图 56：韦斯顿 “砂丘” 1935

可能有人看过爱德华·韦斯顿的传记电影。这部电影介绍了他的晚年生活，介绍了他身背陈旧的暗箱，将镜头倾斜地对准沙漠的沙浪，认真地拍摄洛沃斯岬的情景。他的住所简陋，是一间类似于周末旅行用的别墅式小屋。在房中一个很小的暗室里，他就像一个孤独者那样进行工作。对艺术家来说，即使他在社会上获得了成功，他心理上仍是孤独的。所以，以这一点来看，孤傲一词对他或许很适用。

大自然的哲学家

韦斯顿既不是大自然的赞叹者，也不是进行主观美化的浪漫主义者和充满激情的抒情诗人。可以说，韦斯顿是一位面对神秘的大自然

进行思索的哲学家。他说:“我的作品并不是大自然的翻版,而是想通过对大自然的拍摄来反映自己的心情。”

韦斯顿的晚年并不太幸福。在他去世前的两三年,他患神经痛,全身震颤,几乎无法进行摄影。

战后,他进行摄影的精力大不如从前,他过去一直对彩色照片不感兴趣,1946 年,在伊斯曼·柯达公司的劝告下才用了彩色胶卷。

那时,他得到了两打散页片,他用这些散页片拍摄了海岸风光。但坦率地说,他的作品仍是单色调(黑白照片)显得更好一些。这是因为,他所追求的现实主义是将具有复杂色调的大自然抽象为黑白色的单色调。

从这个意义上讲,可以说还没有哪一个摄影家能够像他那样通过简单的构图和单纯的色彩来展现出内在魅力的。

将自己的“意志力”形象化就是韦斯顿贯穿于艺术的中心思想。

摄影先锋
——莫霍伊·纳吉(MOHOLY NAGY 1895—1946)

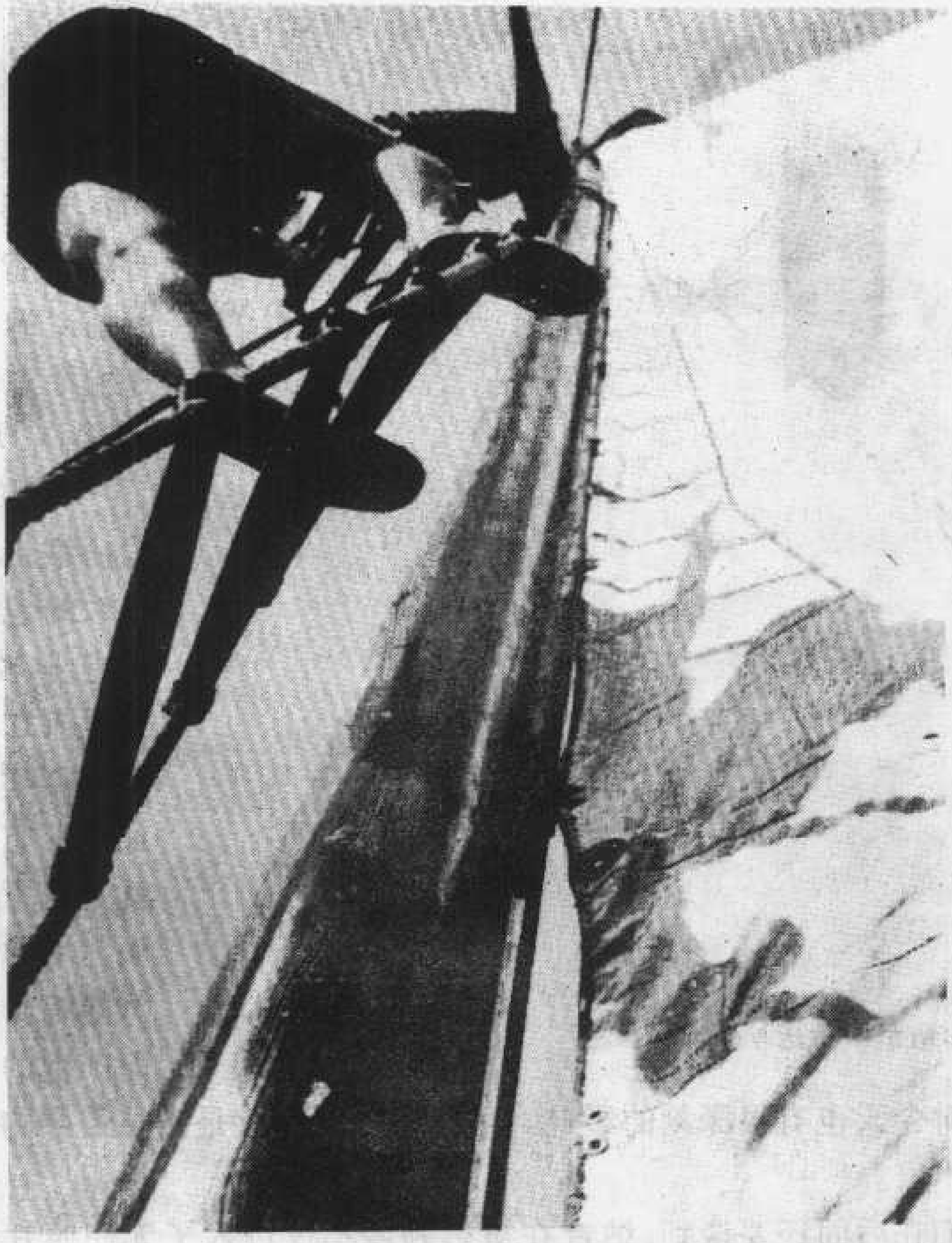


图 57:纳吉 “爬桅杆的男人”

如果有人提出，在一百五十年的摄影史中，只能提出一位前卫派摄影家的名字，那我就会毫不犹豫地提出莫霍伊·纳吉。

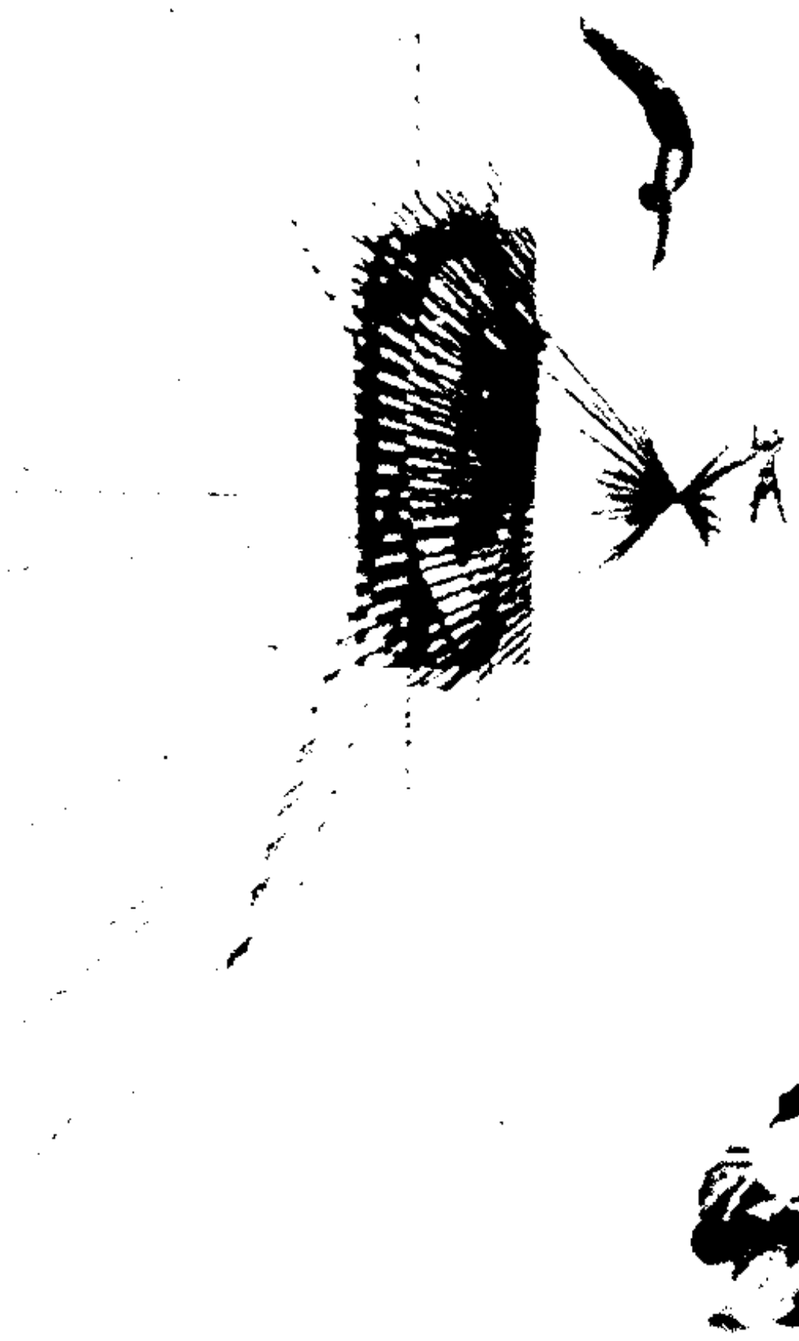


图58：纳吉 “雷达与白鸟” 1925

目前，进行新艺术创造时急需解决的问题就是“艺术的综合化”。我们多次提到的各个领域（如电影、舞台、电视等）里的前卫派艺术家们经过多方的合作，取得了一定的成绩。纳吉曾任过教的包豪斯工艺学校，以及他流亡到美国后创建的芝加哥工艺学校就是为了使造型艺术的各流派能综合起来而产生的。这些成果对今天也有很深刻的影响。可以说他自己就是一位最好的综合造型艺术家。

我们在后面还要谈到，纳吉在摄影领域不仅进入了无底照片等所谓“光的造型”这一新的领域，而且在新闻照片、绘画、雕刻、舞台美术等方面，也都做了许多创造性的工作。

此外，他没有陷入前卫派常有的实验室游戏，而是提出正确的理论，并将这种理论以教育的形式进行启蒙，以取得更大的成绩。他一生都是围绕如何将新的艺术传播到社会，如何改进感情交流的方法而进行不懈努力的。他确是一位艺术革命家，而且与一些仅仅在工作室工作的艺术家有所不同。他后继有人，如乔治，吉普斯等人。

纳吉的青年时代与事业上的初创期

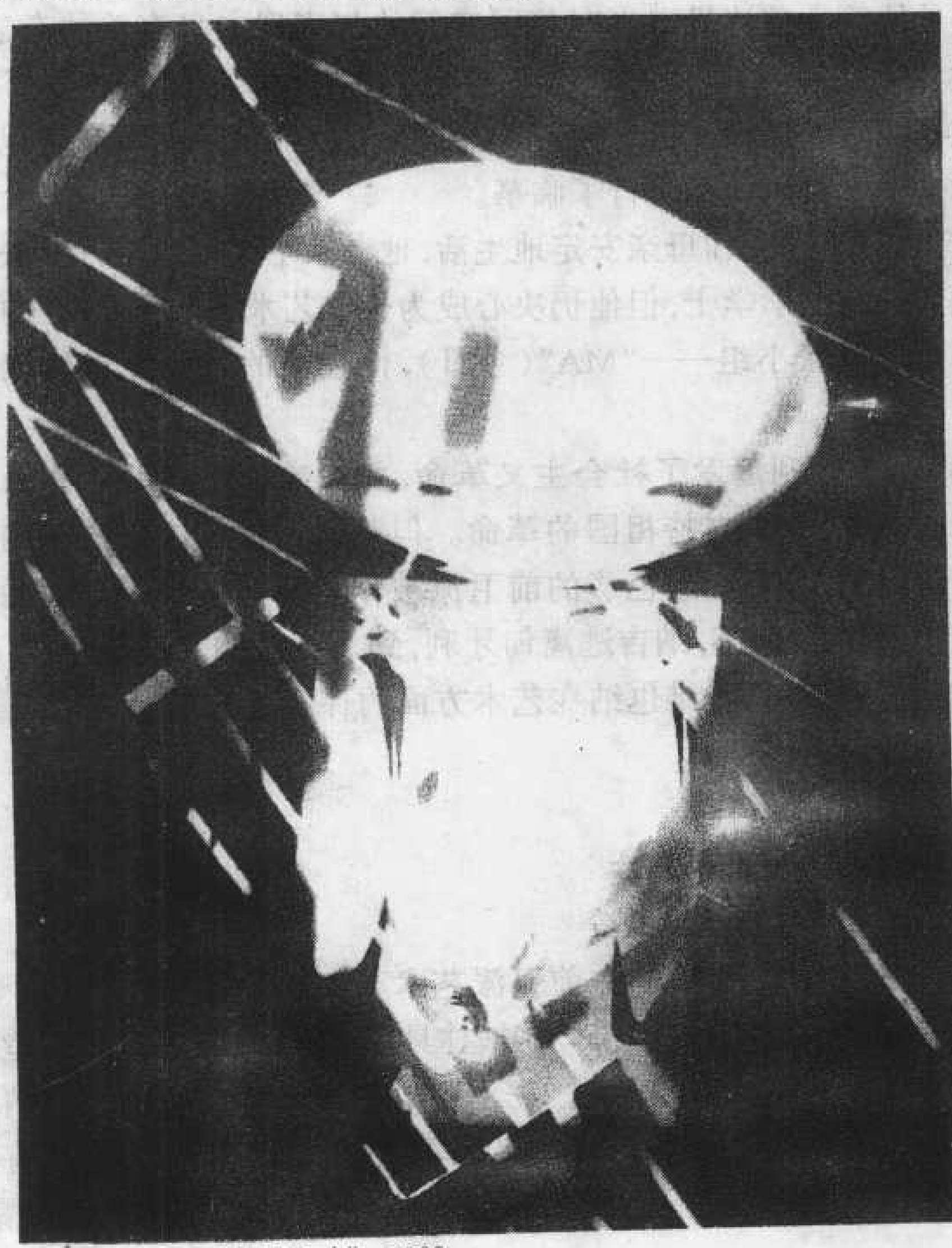


图 59：纳吉　“物影照片”　1922

1895 年，纳吉出生于匈牙利的南部。他的父亲曾经营了一个很大的农场，后因破产逃往美国。之后音信渺然，纳吉的母亲只好回到娘家，忍辱负重地抚育纳吉。

纳吉十九岁时参军，初次来到首都布达佩斯。对纳吉来说，这种最初的大都市生活处处充满了魅力。它不仅把纳吉从幼年时代的不幸环境造成的封闭中解放出来，而且还使纳吉发现了可以表达自己真实思想的艺术。

他将他的第一首诗投寄当时德国盛行的与表现主义有关的杂志。第一次世界大战爆发时，不知是有幸还是不幸，他负了伤，并住进了医院。他在医院养伤期间，对造型艺术发生了兴趣，并开始对塔奇表现战争场面的表现主义的素描进行了临摹。

纳吉退役后，为能和母亲安定地生活，他考入了布达佩斯大学法律专业。成为一名法学学士，但他仍决心成为一位艺术家。当时，他的思想就倾向于前卫派小组——“MA”（今日），他最早的绘画也是构成主义的。

1919 年，匈牙利爆发了社会主义革命，并影响到了苏联。作为艺术革命家的纳吉，全力支持祖国的革命。但革命后民族主义的倾向在艺术中十分突出，具有国际色彩的前卫派被作为资产阶级末期的颓废产物而被批判。1920 年，纳吉逃离匈牙利，到了维也纳，在那里呆了九个月以进行探索。然而，维也纳在艺术方面的保守性很强，1921 年，纳吉又去了柏林。

构成主义者的纳吉与无底照片

第一次世界大战后，欧洲在前卫派艺术革命的暴风雨中摇曳。柏林也是前卫派台风的中心。当时，在柏林具有强烈的、破坏性的创造运动——G·修维塔兹等人的达达主义运动，以及从苏联逃出的，与纳吉有相同命运的理西基等人的构成主义运动正蓬勃兴起。此外，还有受抽象派的蒙特利尔影响的阿尔普、阿尔基潘科等优秀的前卫派雕刻家

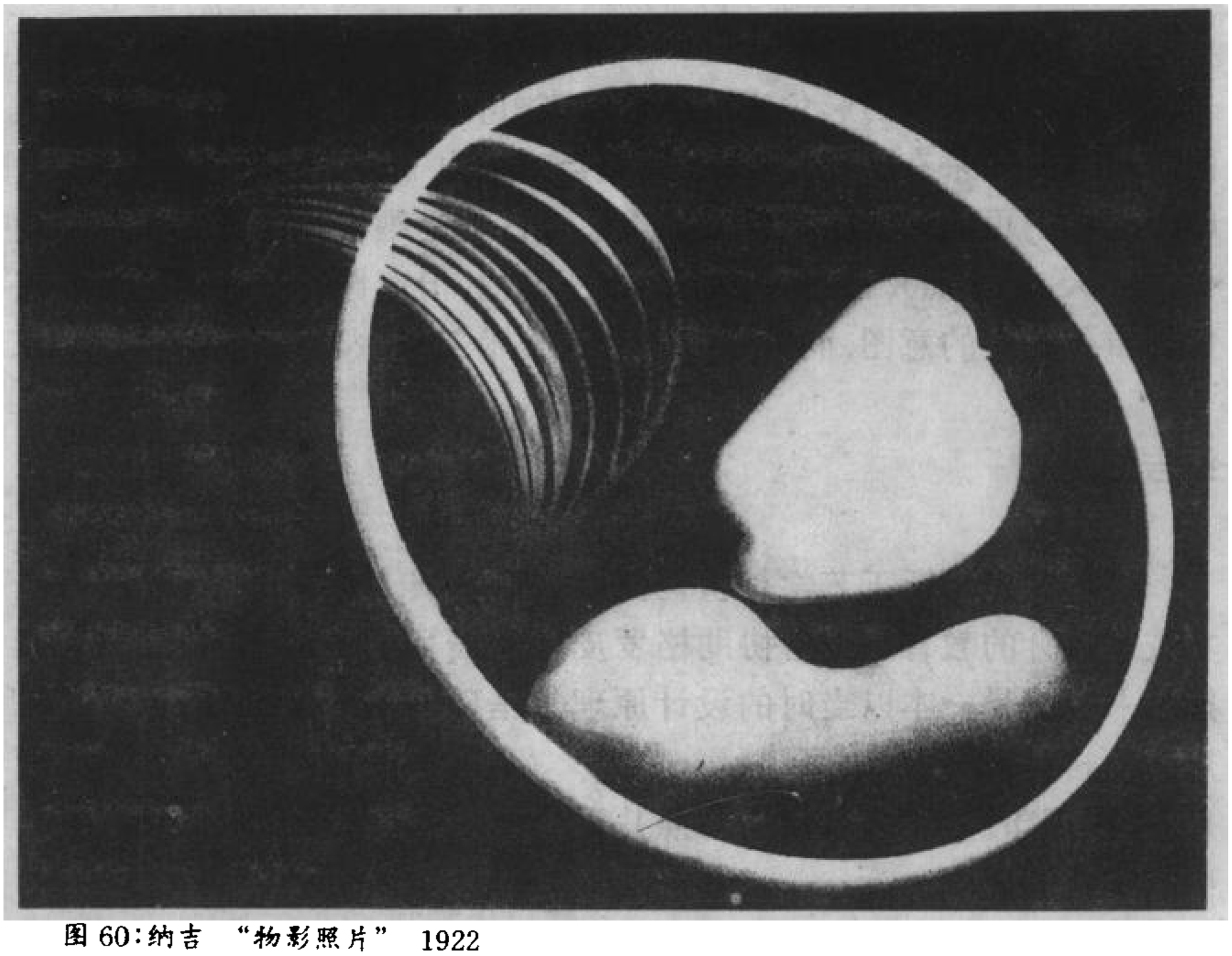


图 60:纳吉 “物影照片” 1922

也来到了柏林。

1919 年,瓦尔特·格罗皮乌斯在魏玛创建了“包豪斯工艺学校”,以后又在那里召开了世界性的构成主义艺术会议。

1923 年,纳吉在包豪斯工艺学校任教。当时任教的还有在现代艺术史享有盛名的康定斯基和克利等人,可以说,纳吉的确是一位杰出的人才。1922 年,纳吉开始从事摄影工作。他是一位构成主义艺术家。他除了关心机械艺术的摄影外,还对当时未脱离绘画倾向的摄影艺术进行改革。1922 年和 1923 年,纳吉曾两次在柏林的著名画廊“风暴”举办了个人的摄影作品展。在此之前,画廊从未举办过这类摄影展。在那里,他首次展出了无底照片。他在影展的小册子中对无底照片作了如下的解释:

“无底照片是通过黑、白、灰三色表现出空间的紧密程度,是通过控

制色调与质感而产生的一种非物质的效果。”

总之，无底照片是根据下列设想而产生的，即将直射光，反射光，以及窗框投影与投射的彩色光线结合起来，可以形成一个美丽的、视觉上的统一体。如果有了现代技术，那就会产生出一种不同于原有技术的、印象全新的可能性。这种朴实的设想也许就是纳吉制作无底照片的动机。今天，无底照片已为许多摄影家所掌握，但遗憾的是他们都没能理解纳吉作品中的意图，而只是继承了其技术部分。

纳吉的足迹

纳吉在包豪斯工艺学校担任基础课和金属工作室的工作，进行基本技术设计的教育。他曾协助格罗皮乌斯编写了一本十四卷的《包豪斯丛书》，这是一本以当时的设计原理为基础的名著，目前仍被广泛采用。他自己也写有《绘画、摄影、电影》，《从材料到建筑》两本名著。而且，他还用印刷照片（将活字与照片混合而成，由纳吉发明）做成封面，引起了很大反响。

后来，包豪斯工艺学校面临经济危机，于 1924 年停办。到了第二年，即 1925 年又重新开办。但迫于纳粹党的压力，以及与一部分教授意见的不一致而出现了分裂，1928 年，随着格罗皮乌斯的离职，纳吉也离开了那里。1932 年，包豪斯工艺学校被希特勒强令停办。

纳吉离开包豪斯工艺学校后一直都处于法西斯的迫害之中。直到 1930 年，他绘制了《霍夫曼的故事》等舞台美术，拍摄了有关吉普赛人的记录影片和《光的演技，黑、白、灰》，《音 ABC》等前卫派电影。

他到了荷兰，在印刷公司进行彩色照片的试验与研究，但一直不得志。1935 年，他又去了英国。在那里，他进行了各种活动，拍摄了《虾的一生》，《伦敦动物园的新建筑》等记录影片，并协助柯达公司拍摄了影片《应当来临的世界》。此外，他还利用这个时期出现的塑料，雕刻了新的作品——“光线调节机”，拍摄了《伦敦市场》等新闻照片等等。

1937 年，纳吉终于来到了美国，并创设了“芝加哥工艺学校”，开始了新造型教育的最后战斗，1946 年 11 月去世。

第四章
摄影纪实运动的展开
——FSA 摄影纪实运动

多萝西娅·兰格　(DOROTHEA LANGE)

J·奥古斯特·里斯　(JACOB AUGUST RIIS)

刘易斯·威克斯·海因　(LEWIS WICKES HINE)

沃克·埃文斯　(WALKER EVANS)

阿瑟·罗思坦　(ARTHUR ROTHSTEIN)

约翰·瓦尚　(JOHN VACHON)

拉塞尔·李　(RUSSELL LEE)

M·波斯特·沃尔科特　(MARION POST WOLCOTT)

杰克·德拉诺　(TACK RELANO)

戈登·帕克斯　(GORDORN PARKS)

西奥多·琼　(THEODOR JUNG)

约翰·科利尔·塔　(JOHN COLLIER TR)

摄影的纪实运动并不总是轰轰烈烈的。它有高潮，也有低潮。从美国南北战争的边境开发的记录中可以发现，凡是在危机四伏的战争中，促使时代变更的开发中，特别是经济动荡以及出现激烈的革命政治运动时期，摄影的纪实性就显得格外重要，因而它就迅速地发展起来。

社会动荡无论是对统治阶级，还是被统治阶级都是一种危机。甚至是当统治阶级尚未意识到已经危及其统治实体时，民众却感觉到了，这是一般的规律。当然，作为一个开明的统治者，他会把实情坦率地摆在民众面前，期待着民众的帮助。我们将要提到的 FSA 纪实运动中，有一位叫富兰克林·德拉·罗斯福的就是这样一位政治家。

为了更清楚地叙述南北战争和边境开发以后纪实摄影的发展，我们有必要了解当时美国国内动态。

威尔逊时代是美国历史上具有划时代意义的社会变革时代。南北战争以后，飞速发展起来的产业资本主义到十九世纪末形成了独霸的政治力量。同时，随着新开拓土地的减少，以农民阶层为基础的社会出现停滞状态，各式各样的社会公害也逐渐产生。为了消除公害，作为美国传统式民主主义基础的个人主义和自由放任主义也不得不作相应调整，采取新型的，美国式的思想方法，以建立更加平等的社会秩序。我们不妨把它称为民主主义内部的社会变革运动。从另一角度看，它不过是伴随资本主义一天天的成熟，用非过激化社会主义革命方式来解决由此而产生的各种社会矛盾，这在美国历史上是一次社会变革运动。

利用南北战争，避开了民主主义危机；通过西部开发，又促进了产业资本主义的发展。当然，随着产业资本主义统一天下局面的确立，各种固有的社会矛盾越发深刻化了。作为这种社会矛盾的真实反映，J·里斯和刘易斯·海因站在民众立场上，用相机真实地记录下美国资本主义危机，开创了纪实摄影的新纪元。

J·奥古斯特·里斯(JACOB AUGUST RIIS 1849—1914)是 1870 年由丹麦迁到美国的移民。当时，每年有几十万移民到美国。由于移民政策实施不力，移民前景暗淡。里斯曾是《丹麦时代周刊》杂志的编辑，到了美国后，沦落成一个普通移民，在生活的最底层呻吟着。这种贫困

生活持续了七年，里斯才找到了他的第一份工作。先是在《纽约民权保护者》杂志，之后转到《黄昏·太阳》杂志的社会部任记者。他力图用相机和笔把他在贫民窟的生活经历再现出来。1889 年，他在杂志上发表了 21 幅插图(他的作品全部制作成版画效果)，题为“另一半人是怎样生活的”。这些照片反映了纽约市区贫民窟的状况，拍摄时使用了刚上市的镁光粉，真实地再现出贫民窟的夜景。这些照片在 1902 年又作为“与贫民窟作斗争”的武器被重新收集整理，从而引起了一场摄影运动。

这次摄影运动主要以谴责贫民窟问题而获得成功。虽然遭到了地主阶层强大的抵抗，但由于受到 D·罗斯福总统的支持，最终贫民窟被捣毁，还建起了以里斯的名字命名的公园。

摄影运动引起社会舆论的重视，而促使政府改变政策，像如此成功的例子还是前所未有的。当然，里斯的纪实摄影充满了强有力的说服力，而这种说服力的产生，不能不归功于他前期的贫困生活的体验。之后，里斯又选择了揭露纽约市水道污染问题这一目标。发表了以反映污染状态的“纽约的太阳”，由此引起市卫生局的工作改良。

当时，照片还不能直接印刷，困难重重。他的作品如果不能有形象、逼真的效果，相信其影响也不会如此之大。

图 61：里斯　“贫民窟的住家”

图 62：里斯　“泽西城的意大利母子”

可以说,里斯的纪实摄影开创了摄影史上第一个摄影宣传运动。从运动方式看,其强有力的表现,正确地反映现实,是具有划时代意义的。里斯对照片本身并不满足于作图解式说明,而是以它为主,构成一种宣传运动,这一点应引起后人注意。

刘易斯·威克斯·海因(LEWIS WICKES HINE 1874—1940)大学毕业后,就职于纽约伦理教育学院。作为某种新的尝试,他负责视觉教学部分。为了获得大量资料,他拿起相机,开始了他纪实摄影的行程。

海因的纪实立场与里斯不同,他以反映移民生活为主。当时从纽约港上岸的移民,全部被收容在港外的埃利斯岛上。海因看到移民脸上对前景恐惧与期待交织的复杂表情,十分同情。他首先记录下收容所内的实际状况,然后同移民们一起生活、迁移,直到他们安居下来,他记录下这些全过程。在纪实中,他保持诚实的态度和追求真理的创作作风。

由于海因是专攻社会学的,对问题的分析能入木三分,在作品中能恰到好处地反映出自己的观点。例如,他拍摄的在南方纺织厂劳动着的儿童时,巧妙地采取了夸张机械和儿童比例的手法,表现出儿童悲惨的劳动场景,从而导致童工法的建立。

图 63:里斯 “最底层”

图 64:海因 “埃利斯岛的意大利移民” 1905

他力图使自己的纪实成为“让照片来说明一切”的事实，可见，他观念中的纪实是从社会科学的观点出发，站在真实地表现现实的立场上纪实的。所谓真实地表现现实，并非如科技摄影那样，而是从社会学的角度确立的。

海因主张，纪实决非由于感觉和兴趣而创作出来的，最根本的是客观主义的认识方法与行动。他是第一位提出“纪实的宗旨是现实主义精神与方法相结合”观点的摄影家，为此，我们将永远纪念他。

海因 1918 年还记录下美国红十字会组织于第一次世界大战中在欧洲各国勤奋工作的情景。同时还把焦点对准在此之后的世界危机，美国人民是在什么样条件下劳动和生活的现实情景。1932 年，他发表了“劳动着的美国人”。

在他晚年，曾想起纽约埃姆贝亚·斯底德大厦的建设工程。于是他肩背着 4×5 英寸和 5×7 英寸的大型相机，一层一层地进行拍摄。当最后一个铆钉入梁中时，他弯曲着身体按下了快门。他并非欣赏该建筑的构成，而是着眼于表现置危险于度外的劳动工人的形象。他从来没有忘记自己的拍摄主题是劳动人民。

图 65：海因　“在卡罗莱纳纺织厂劳动的少女”　1908

海因的纪实摄影与一般人的纪实不同，多采用“摄影小说”的形式进行。他的纪实不仅是让人们去看，也让人们去想。他认为摄影是一种视觉传播手段，应用摄影纪实的功能与形式进行创作。他把纪实本身理解为“让照片来说话”。“摄影小说”等新的形式，是具有划时代意义的，应该引起后人的注意。

总之，里斯和海因都出生在十九世纪末到二十世纪初，都注重表现美国社会现实，以及现实中掩盖着的矛盾的根源和被压迫阶层的痛苦生活。他们都认为，在纪实运动高潮的时代，摄影家有责任让政治家们了解悲惨的现实，民众也有权知

道事实的真相。

可以说，美国的纪实摄影经历了从南北战争和边境开发，到以日常现实生活为对象的历程，里斯和海因正是促使这种转机的先驱者。

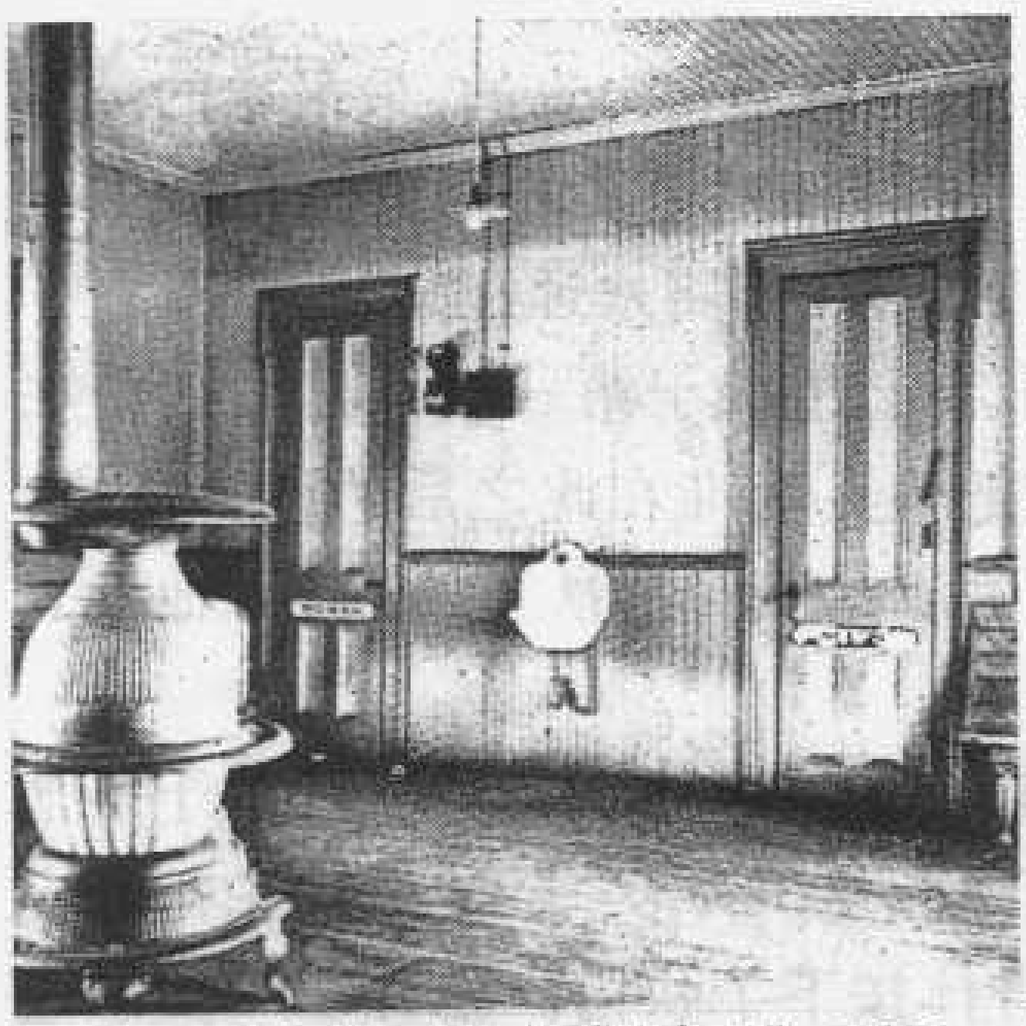


图 66：埃文斯 “去东部的车站” 1955

1929 年 10 月，华尔街股票突然大跃，引起了历史上最大的经济大萧条，在世界各地产生了极大的反响。此次经济危机是由于无计划放任经济造成的，其结果造成设备投资过量，生产过剩，从而导致通货膨胀。20 年代美国保守派势力强大，阻碍了政府对自由放任经济的控制。

D·罗斯福 1933 年担任总统，关闭了 21 个州的银行，缩短大部分工厂的工作时间，造成 1000 万以上的失业者，并强行实施“新戴尔政策”。“新戴尔政策”结束了美国从前的运转方式，是修正资本主义的一种方式。它否定原有的资本主义经济中的自由放任主义，实施具有社会主义性质的计划经济方针。

图 67：埃文斯 “小作坊的全家” 1936

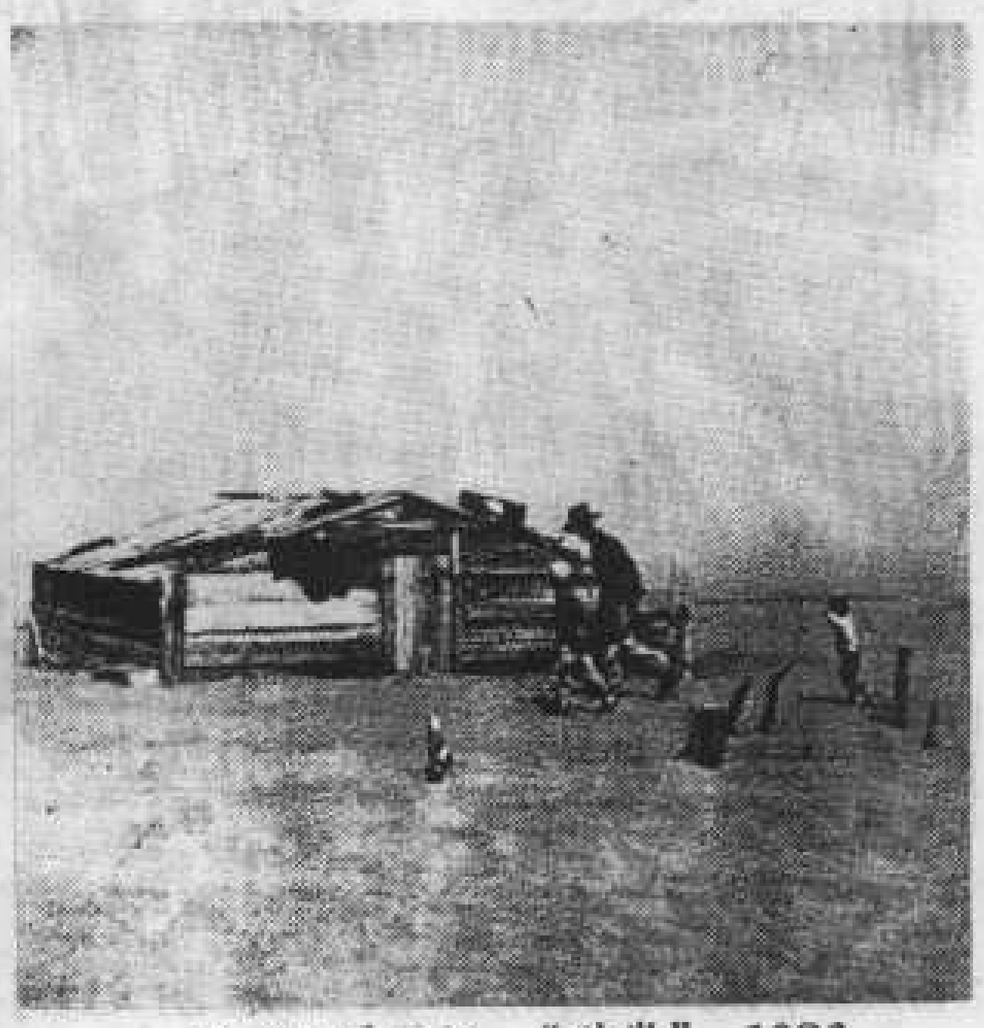


图 68：罗恩坦 “砂岚” 1936

D·罗斯福提出“救济、改革、复兴”三大政策，寻求生产与消费之间的平衡，从事国土资源的开发。在改革措施中，收回田纳西河流域开发公司(TVA)为政府企业；买入约1万7千个农场；农民迁居，救济贫苦农民等政策，特别是设立农业安定局(FSA)，它的资料部主要任务是了解农民眼前的紧要问题。

资料部部长由哥伦比亚大学经济学系教授R·E·斯特莱卡担任。他由于在自己著作中引用过海因的照片，由此而设想发起一场摄影纪实运动，招聘了沃克·埃文斯和多萝西娅·兰格。

沃克·埃文斯(WALKER EVANS 1903—)当时刚从欧洲回国，以抽象派风格震惊摄坛。自1930年开始，主要拍摄美国初期移民建造维多利亚式建筑遗址的照片，以及经济萧条开始时，涌上街头的失业者的悲惨状况。

埃文斯参加FSA后，前往农业中心的南部地方收集素材记录了大量有关农村结构，农民现状，以及以黑人为主的小作坊者的劳动和生活。

FSA纪实运动以埃文斯和兰格为中心，还有罗思坦、约翰·瓦尚、拉塞尔·李、M·沃尔科特、杰克·德拉诺、麦拉因斯、西奥多·琼、戈登·帕克斯等人。

阿瑟·罗思坦(ARTHUR ROTHSTEIN 1915—)在哥伦比亚大学就读时，曾受斯特莱卡教授的影响，他参加了由斯特莱卡发起的摄影纪实运动。罗思坦在FSA中是最年轻的。以后，他加入《观察》社，成为指导摄影家至今。1956年出版了《摄影新闻学》一书，这是一本很好的职业摄影家的启蒙书。

众所周知，约翰·瓦尚(JOHN VACHON)至今仍是一位有特色的画家。在他成为画家之前，也曾加入摄影纪实运动，其意义深远。那时，他也发表了许多优秀的纪实照片，具有强烈的泥土气息和质朴的现实主义风采。

其他成员后来有些成为《生活》的摄影记者，继续活跃在摄影界中。

FSA纪实运动的特征是：与过去自发的纪实运动不同，它是以政府直属机关为中心，有组织，有计划地长期开展起来的一项运动。它是

图 69：罗恩坦　“牧牛群”

图 70：瓦尚　“南部农庄”

前所未有的，其涉及范围与深度远远超过个人发起的运动。事实上，截止到被战时情报局合并的 7 年间，FSA 共拍摄了 20 万张照片。它们全面、细致地反映了经济萧条的全貌，成为反映那个历史时期珍贵的资料。

FSA 的第二个特征是在斯特莱卡这样优秀的指导者领导下，形成了集团整体。在被称为斯特莱卡方式的基础上，展开纪实运动的。“每

个摄影家一齐行动，对于共同的问题互相帮助，献计献策。记录收集的规模和一般性计划，都由斯特莱卡统一指挥。他教授摄影家们有关此次活动的社会方面的背景知识，刺激他们的想象力，引发他们的好奇心。因为他自己不是摄影家，因此，他聪明地把有关技术，表现方式等问题全部放权给所有的摄影家。”

图 71：李　“农妇的手”

斯特莱卡要求在环境与时代密切相关中突出主题，并利用社会科学的分析方法，不能凭借表面现象去获取主题，要从社会意义中去体验、感受。

FSA 运动就是这样发展壮大。实际上，进入 30 年代，文学艺术界也都发起了纪实运动。由此可以反映出美国艺术家们头脑中的危机意识。

可以说，至今为止，还没有一项运动能与 FSA 相提并论。

永存的摄影运动
——多萝西娅·兰格(DOROTHEA LANGE 1895—)

她是一位不幸的女人,年纪大了,健康又受到损害,马上该从第一线上退下来。但是,她的业绩,她对摄影界的贡献,应该在今后的摄影史中大书特书。

美国著名的摄影史学家哈蒙德·纽霍尔在他写的《摄影巨匠们》一书中,就正式收入兰格的事迹,成为该书中唯一的女性摄影家。美国纽约现代美术馆摄影部主任斯泰肯称赞她是"古往今来,成就最高、最伟大的纪实摄影家"。他把语言中最美的词献给了兰格。

雷鸣下的决定

多萝西娅·兰格 1895 年出生在美国新泽西州的霍比肯。据纽霍尔记载,最初她是一名教师,后来选择了摄影的道路,她或许朦胧地预感到摄影是自己的发展方向。

17 岁时,她开始学习摄影。在哥伦比亚大学接受摄影教育。20 岁时,她用一冬天的时间拍摄大量的儿童照片,这次实践增强了她巡回世界的信心。她认为在那些尚未发掘出来的世界各个角落,有着自己梦中的理想物。就这样她把自己美好的青春献给了摄影。

兰格开始带着 140 美元和她最要好的朋友一起,首先向圣弗朗西斯科迈出了第一步。不幸的是,她的钱财在第一次旅行中就被抢劫一空。刚刚进入社会就碰到困难的兰格并不灰心,她到一家照相机销售商店去工作,一年后,自己开设了一家人像照相馆。1916 年是她获得成功的一年,这一年她才 21 岁。她在重重困难的压力下开办的照相馆竟顾客盈门。不久,兰格同一位画家结婚,有了孩子。这种平静的生活

持续了 4、5 年，但是在她心里，少年时代憧憬的理想仍时时在刺激着她，使她不得安宁。她渴望能开始新的工作。一个夏天，她与孩子们在山里渡假，把相机对准了大自然。这使她终于脱离照相馆的束缚，投入到大自然的怀抱。在瀑声轰鸣的山涧，一个闪念在她脑海中出现，“我要拍人，拍所有的人，这是我真正的使命”。这个念头是促使她走上纪实摄影的最初动力。随着对社会认识的不断深化，更使她坚定了信念。

白衣天使的面包行列

1929 年，以华尔街为导火索，资本主义社会发生了经济危机。这是残酷的现实。美国国内及整个世界都在这沉重的打击下喘息着。兰格正是在这种背景下投入到社会中，她拍摄了大量反映挣扎在贫困线上的人民生活，“白衣天使的面包行列”正是这一时期不朽之作。这是

图 72：兰格 “白衣天使的面包行列” 1932

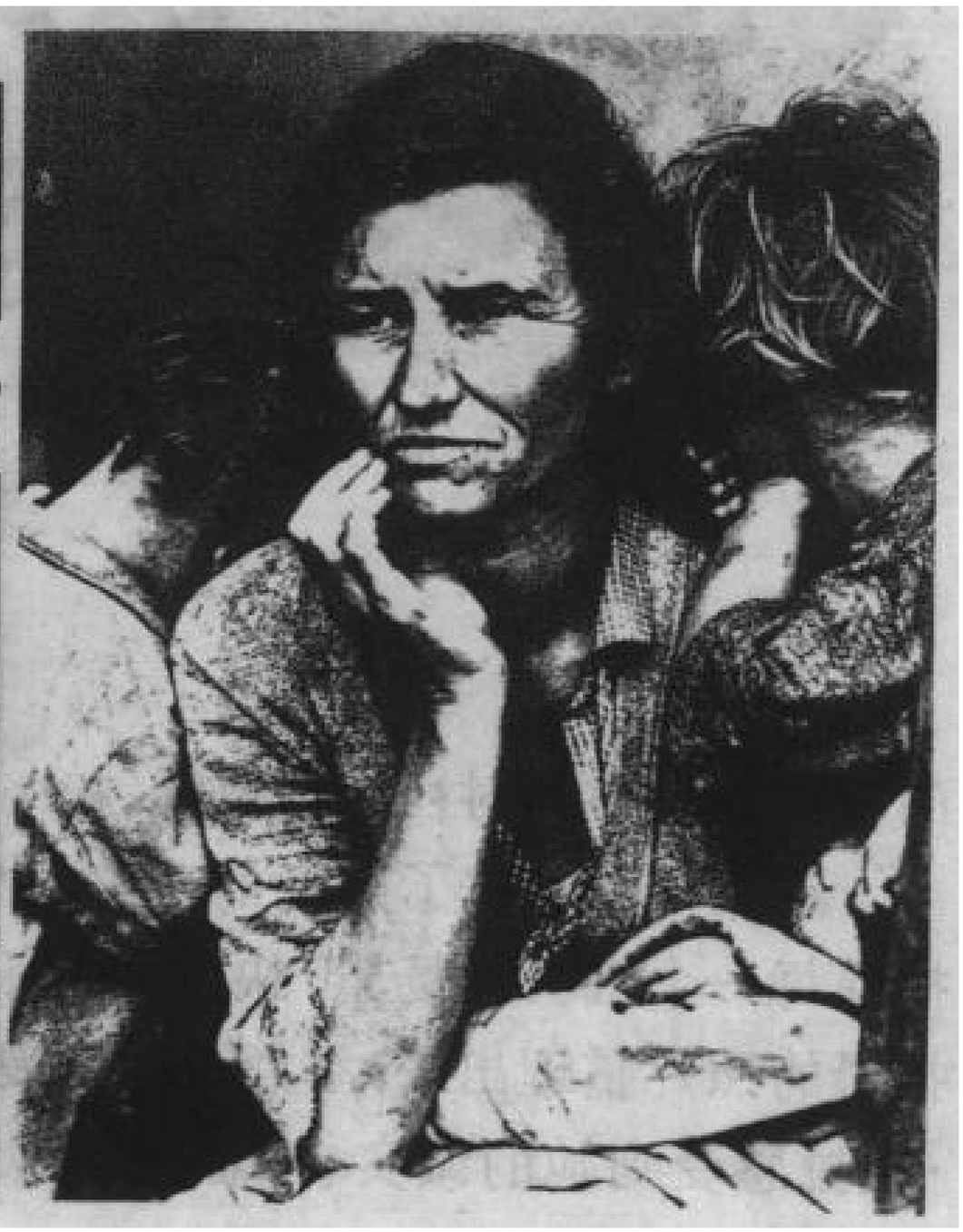


图 73：兰格 “露宿的移民母子” 1036

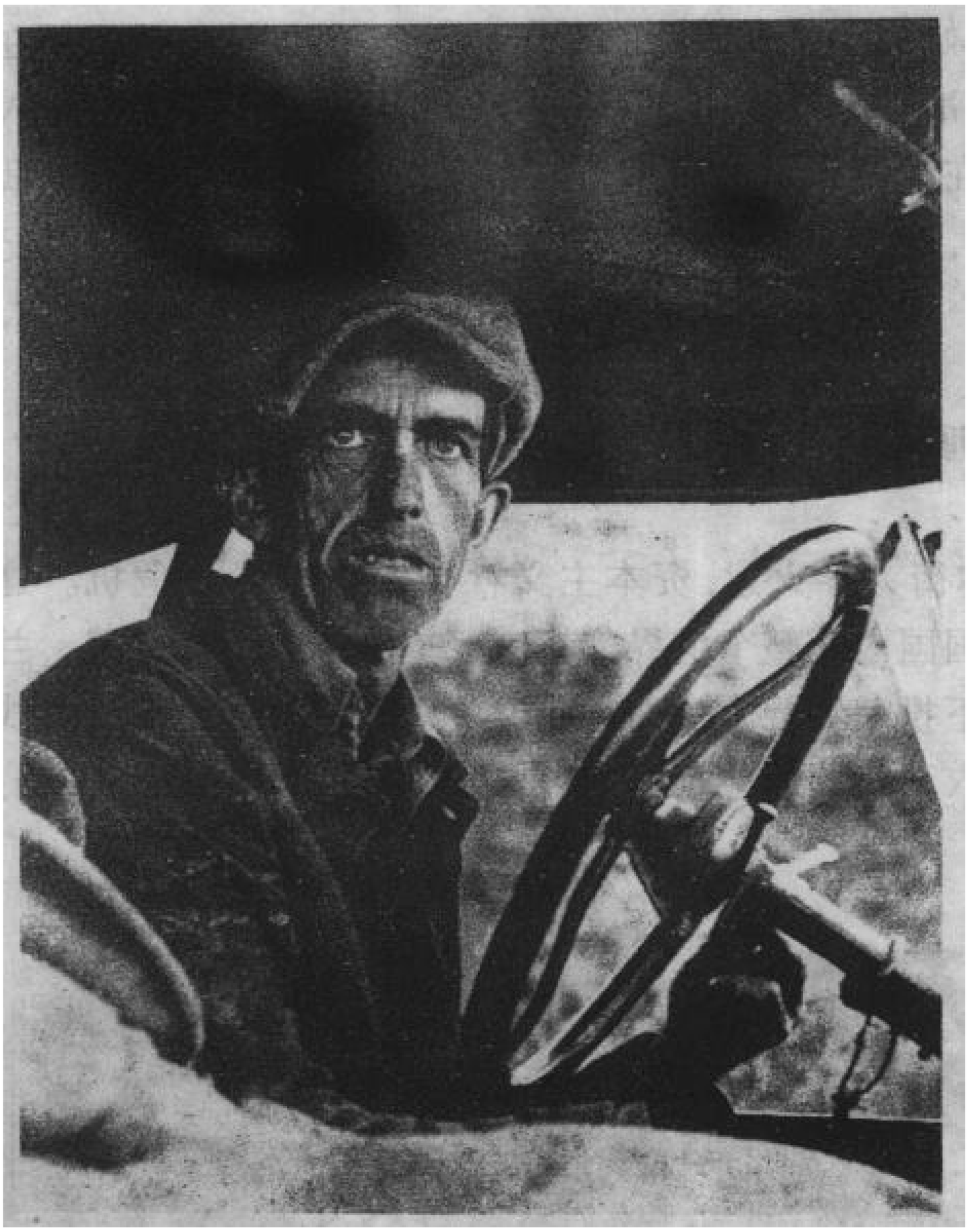


图 74:兰格 “被赶走的农夫” 1936

兰格在住宅附近发现的情景。有一位被称为“白衣天使”的妇女,为了救济失业人群,她开办了一个救济所,供给失业者一口饭吃,兰格对此十分感动,她赶到现场进行拍摄,原以为那些被拍者会对她的行为表示反感,哪里知道,人们早已麻木了。他们毫无表情地站在寒风凛冽的空地上,丝毫不关心她的举动。兰格的相机并非单纯反映失业者的悲惨生活,而是力图通过它表现自己对社会尖锐矛盾的敏锐洞察力和对社会的控诉。

这张照片开辟了她新的道路,直到 1935 年关闭照相馆,她一直在捕捉每一个机会和场景,快门始终没有停息工作。1934 年,当她将所拍摄的照片整理出来,举办个人影展时,加利福尼亚大学经济学教授 S·德拉感受到她的诚实、挚着,及对社会的敏感力。最终成为她的第二个丈夫。

在饥饿中挣扎的母子像

随着 D·罗斯福的“新戴尔政策”的实施及成功，使美国新爱国主义、国家主义开始抬头。同时，综合了美国“新戴尔”政策中最重要的建筑、文化事业而设立的 WPA 事业文化局，强有力地推动了对文化复兴政策的实施。作为 WPA 的一部分，1935 年在农林部内设立的 FSA(农业安定局)的主要任务是记录农场及农民的现状。

兰格以前一直受德拉教授的委托，活动在加利福尼亚州富饶的农庄，拍摄农民大迁移的悲壮场景。这些优秀的纪实照片对现实有着很大的影响。

自 FSA 纪实运动开始以来，兰格便积极地加入到这个运动中去。当时，许多优秀的新闻摄影家也纷纷地加入，拍下了近 20 万张纪实照片，兰格很快成为该运动的中坚力量。在斯特莱卡教授的指导下，FSA 为人类社会作出了金字塔般辉煌的贡献。

图 75:兰格 “荒芜了的南部农田” 1938

图 76:兰格 “在三角洲农场”

兰格同丈夫德拉一起发表了《美国纪实》一书,它是被迫移迁的农业工人的悲惨生活的长篇纪实,是一部文字和照片配合而成的,多侧面反映现实的、视觉感应的报告文学。可以说,它是 30 年代最有说服力的纪实艺术作品。

在 FSA 运动中,最令人感动的作品,发表在“人类大家庭”中的“母子像”。它是 1936 年创作的,取材于加利福尼亚州。这里,她作为人像摄影家的经历给了她很大帮助。同时,也正因为她是一位女性,能够直接感受到和表现出贫苦妇女与他们的孩子之间生活情感和心灵深处的愿望。

这幅作品是兰格的代表作,通过它可以窥见兰格全部作品风格的

面貌。当然，它只不过是几十张作品中的一张，但是，她的焦点是敏锐的。照片本身正是反映了她对问题的敏感性。

《誓约》

1941 年，兰格被授予“古根海姆”奖。1942 年，日美战争爆发后，她急速奔赴西部沿岸各州，拍摄日裔美国人的状况。代表作是《誓约》。

《誓约》表现了一所小学校五年级的日裔美国学生面对星条旗宣誓的情景。兰格用现实主义的表现手法，准确地把握这些处境复杂的人们的复杂感情。

战争中，她归属到战时情报局。长年的奔波劳累，使她在 1945 年病到了，直到 1951 年都没能重新拿起相机。

纽霍尔在《摄影巨匠们》中介绍了兰格的摄影哲学：“纪实摄影的主题是不固定的，所以表现主题的方法很重要。这种方法并非要拍摄什么，而是应该如何拍。我个人是站在下面三个立场去处理的。第一，是不要去干涉，即对主体不要肆意更改或安排；第二，拍摄对象不能破坏环境，而是应该作为环境的一部分生动地存在；第三，是时间上的现实主义，真实地再现被摄体在时间和空间上的位置。这一切的前提条件是，对被摄体客观存在的状态，不去移动它，改变它，编造它。这比我们捕捉事物外部形态更为重要”。

多萝西娅·兰格的创作态度与方法，是她通过丰富的实践活动总结出来的，并形成了自己风格的摄影哲学理论。

现在，她作为“马格兰(Magnum)”集团的重要人物，在加利福尼亚州的一个小镇里悠闲地生活着。她在纪实摄影领域和摄影史上留下了不朽的一页。

第五章
摄影杂志的诞生
——《生活》杂志的摄影家们

玛格丽特·伯克——怀特(MARGARET BOURKE－WHITE)
艾尔弗雷德·艾森斯塔特(ALFRED EISENSTAEDT)
卡尔·迈登斯(CARL MYDANS)
安德列斯·法宁格(ANDREAS FEININGER)
伦纳德·迈克比(LEONARD MECOMBE)
莱福·斯塔福(LIFE STAFF)
霍华德·苏修雷克(HOWARD SOCHUREK)
埃利奥特·埃利斯奥芬(ELIOT ELISOFIN)
沃勒克·柯克兰(WOLLACE KIRKLAND)

众所周知，在世界的摄影杂志中，发行量最多、最有影响的杂志应该是《生活》杂志。在法国有《巴黎竞赛画报》，如果从内容来说，它不一定比《生活》杂志差，但是，从作为图片杂志的形式来看，还是《生活》更胜一筹。而且，在集中世界优秀题材这一点上，《生活》更为引人注目。

要想办好摄影杂志，最重要的是印刷技术必须先进。摄影与印刷结合后，可以大大提高图片质量，加快传播速度，以满足人们对摄影作品的需求，而且还可以在摄影的美学方面引起新的变革。

摄影在未能制版印刷之前，只能通过加印照片，或举办摄影展览来进行欣赏。这样就限制了摄影艺术的进一步发展。也就是说，由于摄影只能承袭鉴赏艺术的方式，因此，摄影的创作方法也只能是制作出一幅作品。即使在今天，沙龙摄影和绘画派摄影的摄影家们也只是以展览会作为发表艺术的场所。当摄影作品通过制版可以大量印刷后，就开拓出了一种新的美学观念。

从十八世纪开始，由于资产阶级对绘画的需求急剧增大，因此，版画技术开始盛行，通过用版画来复制绘画作品形成了一种独特的版画艺术。直到十九世纪中叶，仍是用木刻版来印刷报纸与杂志。

摄影术发明初期，人们也是用木刻板的形式来复制照片。例如，英国早期的纪实摄影者罗杰·芬顿(1819—1869)拍摄的历史上第一批关于战争的照片，“克里米亚战争”就是以木刻的形式刊登在《伦敦新闻》上的。另外，像布雷迪拍摄的南北战争的照片，也以同样的方式刊登在《哈佛大学周报》上。

当然，要想达到印刷照片的真实效果，就必须发明出网眼凸版印刷技术。1879 年，英国的亨利·哈根首次用高速印刷机以网版的形式印刷了《论坛报》。这种网眼凸版印刷术成功后，新闻摄影就开始迅速发展起来了，新闻摄影的迅速发展是摄影杂志诞生的主要物质基础。例如，在美国，1890 年就发行了摄影杂志《美国》创刊号，刊登了海军、狗的评比会，演出的舞台摄影，帽子式样等等各种内容的照片。进入二十世纪后，《纽约时代》出版社于 1914 年，将第一次世界大战的新闻照片汇集起来，创办了副刊《摄影画报周刊》，这是第一本以摄影为主的杂志。

但是，这个杂志比较短命。当时，报刊上文字还处于主导地位，像上述两种杂志在开始阶段似乎还很畅销，但从总体来看摄影的质量还很低，取材的范围也有限，而且几乎没有关于照片的说明等，因此，逐渐出现了滞销的倾向。后来，虽然增加了照片的说明，但结果又失去了摄影杂志的作用。当时，无论是编辑，还是摄影者，对摄影杂志的编辑方法都还不熟悉。

亨利·鲁宾逊·卢斯于 1923 年出版了《时代》周刊，1930 年又创办了月刊经济杂志《幸福》。当然，这些杂志都是以叙事形式为主的，在内容的重要部分增加了照片插图。无疑，这种考虑是十分周到的。与此同时，还出版了《伦敦经济会议》的摄影专集分册，而《幸福》杂志则将叙事报道照片结合起来，刊登了玛格丽特·伯克—怀特的产业照片，以及苏联第一个五年计划的新闻照片，从而开辟了一条新的编辑之路。

那时，西方社会处于经济危机，纪实摄影运动活跃在各个领域。广大的民众迫切希望知道当时的真实状况。FSA 纪实运动于 1935 年应运而起。F·阿连编辑的摄影集《前进中的美国——通过摄影看到的 1860 年以来的美国生活》，以及时代公司制作的记录影片《生活进行曲》是当时的代表作。影片一改过去的表现手法，内容上以启蒙教育为主，并配以一定的解说词。

这样，卢斯在创办摄影杂志方面开始获得了成功。他通过多次尝试，终于在 1936 年 11 月 23 日创办了《生活》杂志。他在创刊时写了下列宗旨：

“让我们观察生活，观察世界。观看各种重大事件，观看贫苦人的面容和高傲人的身姿；观看罕见的现象——机器、军队和群众，以及热带丛林的深处和月球表面的阴影；观看一千英里外的事物，隐藏在墙壁背面或室内的物体，和极为危险的现象；观看绘画，宝塔等人类发明或发现的创造物；男人们还可以看到所爱的女人和孩子们。观看，通过观看可以使人高兴，也可以使人吃惊。通过观看，可以学到很多东西。”

创刊号印了 425,000 册，立即被抢购一空，开始由于广告费便宜，因此出现了印刷亏损的现象，这种情况维持了一年，后来修改提高了广告收费，开始走上了正轨。今天，《生活》杂志的印数已超过了六百九十

万册。

同一时期出版的《展望》杂志出版者加纳德·考尔斯兄弟原是《记事报》和《论坛报》的发行者。在一次社会调查中，他们发现摄影专辑最受欢迎，立刻决定将星期日版作为摄影专辑，从而使报纸销售量一下猛增到原来的3倍，接着他们也创办了摄影杂志。在《生活》杂志创办后四个月，即1937年1月5日，一本名为《展望》的杂志(85万册)问世了。

与《生活》杂志相比，由于《展望》的封面采用了一些耸人听闻的手法，因而受到了有识之士的指责。但是不管怎样，风格迥异的《生活》杂志与《展望》杂志的创办都为新闻摄影的形成打下了坚实的物质基础。

下面，请看一下《生活》杂志的编辑方式。《生活》的编辑内容以国内外的新闻照片为主，取材于生活的，流行的，艺术的，娱乐的和科学的各个不同领域，很像今天的新闻图片版。

《生活》的编辑方针是“大脑支配的照相机”。首先，由摄影家和主编提出计划，召开严格的编辑会，通过的计划要由具体经办人进行彻底的调查后整理成必要的资料，并写出分镜头计划。然后，摄影家根据分镜头计划进行拍摄。拍摄好的胶卷立即在研究室进行加印和放大，经主编或版面设计者的研究后，形成初步的版面设计，并插入文章。

像这样的工作方法，今天在日本也在承袭，这就是《生活》走在前面的原因所在。在这个过程中，决不允许摄影家进行单干。拍摄之前，一切都要经过充分的考虑，以能将编辑意图与摄影意图统一起来。

斯特莱卡教授领导的F·S·A摄影纪实运动的创作方法，在事先考虑拍摄意图这一点与《生活》十分相似。这是因为《生活》本身是商业性杂志，因而为了吸引读者，必须做到细致周密。

应当说，通过这种方法，实际上产生出了一种新的摄影形式。这就是被人们称之为摄影小说，或摄影随笔的形式，在日本则称为“成组照片”。《生活》或《展望》中有许多作品就是在这样的工作方法下产生的。1937年2月1日，《生活》杂志刊登了艾尔弗莱德·艾森斯塔特拍摄的名为《巴赛尔女子大学》的24幅报道照片。当时，杂志在它的介绍中，就以“摄影随笔”的形式做了介绍。

成组照片在广义上可分为连续摄影、系列摄影和成组照片。连续

摄影是指连续将瞬间的观察拍摄后编辑而成的照片。系列摄影是作为系列整理而成的照片。成组照片则是按故事情节组成的纪实照片。

图 77：埃利斯奥芬 “下台阶的人”

成组照片的出现打破了过去只能欣赏一幅照片的形式(单幅照片容易出现绘画式的表现)，就像记录影片那样，不仅能够观看，而且由于是以故事情节组成的，因此可以将内容编成剧本。这成组照片就与片断的新闻照片不同，它可以将事实与复杂的侧面联系在一起，赋予一定的深意。

成组照片的编辑方法深受电影中剪辑方法的启发。电影也是在剪辑，即蒙太奇被发现后，才脱离了单纯的“活动式照片”模式，开始成为具有故事情节的艺术形式的。我认为，与其说成组照片与有声电影的剪辑相似，不如说与无声电影时代的剪辑更相似。因为摄影不可能像有声电影那样，将画面与声音同时进行传达出来。所以，它在借助于画面的同时又必须进行剪辑这一点上，无论是从构思上，还是从技术上，都与无声电影十分接近。

总之，成组照片形式的出现不仅使静止的照片也能展开故事的情节，而且由于画面的相互冲突，产生了不断飞跃的印象和观念。这样，成组照片的形式自然扩大了摄影艺术的表现领域。

不用说，《生活》杂志拥有许多优秀的摄影家，如伯克—怀特、迈登斯、法宁格、艾森斯塔特等。

埃利奥特·埃利斯奥芬等人曾两次来到日本，他拍摄的彩色照片很有特色，特别是在非洲和塔希提岛等地拍摄的彩色照片更为人们所知。

图 78：迈克比 “牧马人”

沃勒克·柯克兰，现在已经不从事摄影工作了，但他曾在自然科学，特别是动植物的拍摄方面，发挥了特殊的才能。

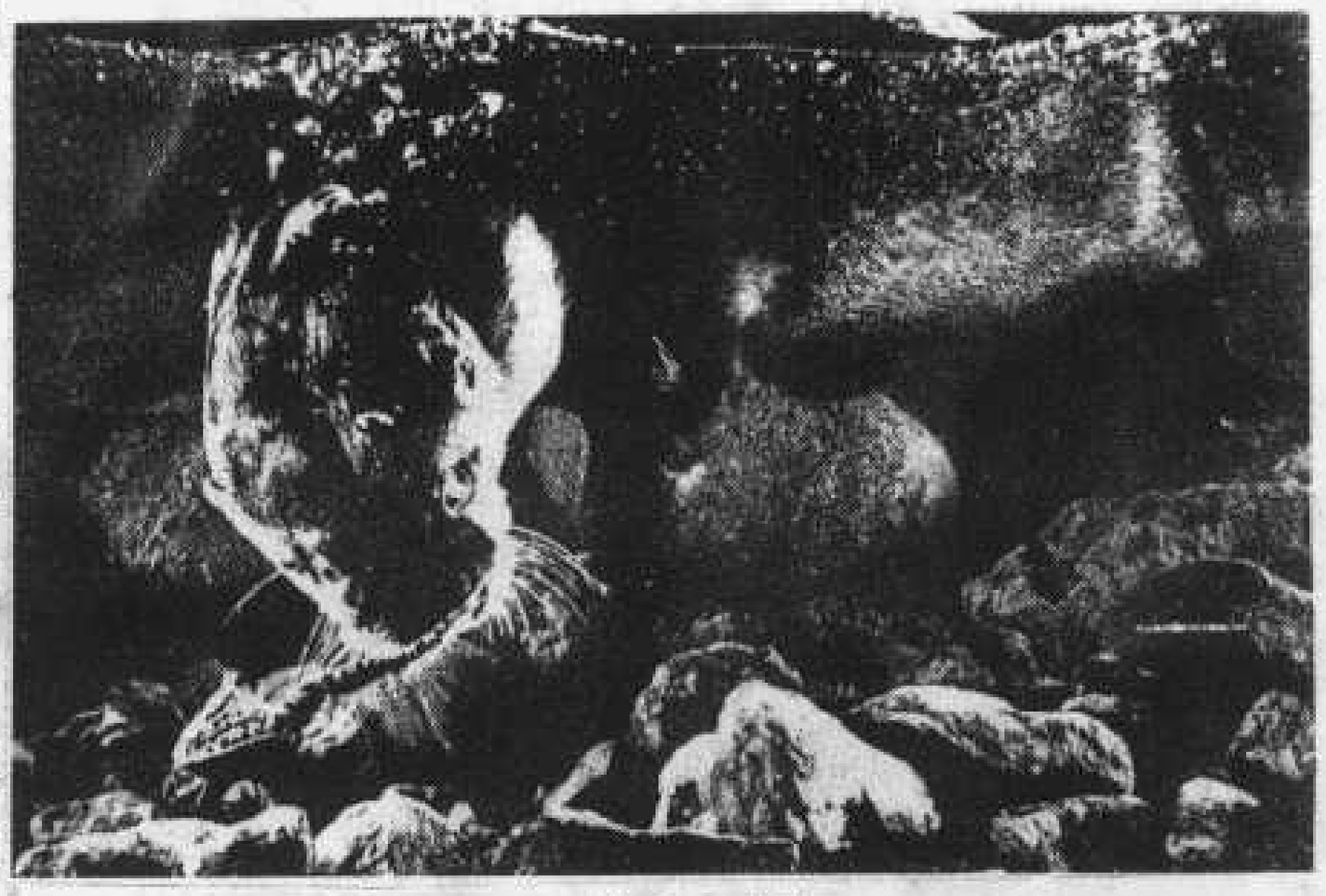


图 79：柯克兰 “饥饿的水獭”

J·R·埃尔曼(1906—)因成功地拍摄了原子弹爆炸的照片而出名。L·马克姆(1923—)是新秀中的新秀，他曾在第二次世界大战中，拍摄了遭到空袭的伦敦街头，并在《生活》上发表了风俗题材的照片，他的崭新、敏锐的风格引起了人们的注目。

图 80：迈克比 “基姆·诺伯克”

爱德华·克拉克是摄影界的权威，1944 年，他进入《生活》杂志编辑部。1956 年，他去莫斯科进行了拍摄，他的公正、坦率的作品引起了社会的共鸣。拉尔夫·克莱因是一位精力旺盛的人，年轻时曾成功地拍摄了墨索里尼和法西斯军队侵入埃塞俄比亚的情景。二次大战后，进入《生活》杂志，因其作品人情味很浓而为人所知。

F·格罗生于德国。1936 年进入《生活》杂志社，他的摄影技术高

超，最擅长于拍摄科学方面的作品。马克·考夫曼于 1945 年为《生活》所聘请，他以中国革命为题材进行了报道，同时，还拍摄了匈牙利反革命骚乱。

图 81：苏修雷克 “钱与中国老人”

F·萨塞尔(1907—)和弟弟乔·萨塞尔是一起进入《生活》杂志社的，曾拍摄过二次大战中地中海战役、巴黎巷战等纪实照片。战后，又飞往发生动乱的中东和近东等地拍摄。

霍华德·苏修雷克(1925—)是一位才华出众的摄影新秀。曾获得第一届罗伯特·卡帕奖，拍摄过朝鲜战争。

想介绍给读者的摄影家还很多，这里就不一一介绍了。从《生活》杂志辞职的人中有尤金·史密斯、达皮特·道格拉斯·丹钢、以及罗伯特·卡帕的弟弟克耐尔·卡帕等人。史密斯我们后面还要谈到，这里就不再介绍了。丹钢(1916—)1946 年进入《生活》杂志社，他拍摄了阿拉伯人与犹太人的战争后，又以东方各国为题材进行了创作。但是，使他名声大震的是关于朝鲜战争的特写照片，可以说，这些照片完全能与卡帕的战争照片相媲美。他敏锐地捕捉住了美国败兵的沮丧面孔，触及了战争的残忍本性。

图 82：苏修雷克 “汉科克的僧人”

克耐尔·卡帕是在帮助罗伯特·卡帕做暗房工作的过程中逐渐成为摄影家的。1946 年，他进入《生活》杂志编辑部。任职期间，曾报道了亚马逊流域原始土人杀害传教士的事件。继戴维·西摩之后，他任马格那姆会长，后来也退出了《生活》杂志编辑部。

• 顺便提到的是，日本的三木淳先生是第一个进入《生活》杂志社工

作的日本人。他拍摄了吉田茂的封面照片和归还的舞鹤港风景等，几年后，也退出了《生活》杂志社。

《生活》在创刊初期，生动地报道了法西斯主义抬头的世界形势，并对经济危机的情况展开了摄影宣传活动。由于杂志的技术力量以及编辑部都很出色，因此它的影响力不容忽视。后来，美国度过经济危机后，放弃了原有的孤立政策，开展积极的外交活动，《生活》杂志也开始改变了它的编辑方针。特别是二次大战后，迎来了苏美对峙时代，《生活》开始充当政府的喉舌，进行反共宣传活动。另外，由于编辑部一些人过于强调商业新闻的作用，常以猎奇的形式，进行哗众取宠的报道，从而引起了与史密斯等人的冲突，致使他们退出了杂志社。

由此可以看出，今天的《生活》杂志由于商业主义的影响和思想上的极端化，使得该杂志的说服力大大减弱。对波兰、匈牙利的一系列事件，虽然《生活》能够迅速地以“争取自由”的题目出版专辑，但却没有做到客观的报道。在这一点上，《巴黎竞赛画报》就完全不同，它坚持了客观主义的编辑方针，从而使杂志具有一定的可信性。

当然，《生活》在今天仍然是新闻摄影的中心，从各种不同意义上讲，它仍受到了人们的热情关注。

最近，《生活》杂志的编辑人员聚在一起，留下了珍贵的合影。当年，创刊初期年轻的摄影家中，许多人都已成为著名的权威，他们在《生活》杂志社工作的年限大都近三十年了。

戏剧性地为斯大林摄影
——玛格丽特·伯克—怀特（MARGARET BOURKE－WHITE 1904—1971）

1941年6月，是希特勒向莫斯科发动袭击的日子。当时，莫斯科完全处于德国空军的蹂躏之下。

在这种情况下，怀特与她的丈夫、小说家克鲁特维尔一起来到了莫斯科，目的就是为了拍摄居住在克里姆林宫内的斯大林。但是，这就像

图83：伯克－怀特　“由于热病死去的人·印度”

只身攀登喜玛拉雅山那样，是很难办到的。于是她一边等待时机，一边拍摄处于战争阴云下的莫斯科。她在豪华的地铁躲避空袭时，拍摄了莫斯科市民的面部特写。有时，她站在高楼的屋顶上，用无情的相机拍下了空袭后的街景。逐渐，她对拍摄斯大林一事几乎处于绝望之中。但是，奇迹降临了，罗斯福总统的特使波斯坦茨为与斯大林会晤，来到了莫斯科。怀特没有放过这个难得的机会，她心情激动地随同波斯坦茨特使来到了克里姆林宫。当她穿过几间房间和迷宫般的曲折走廊时，突然看到了斯大林。

图 84：伯克－怀特 “在印度”

当时，斯大林的表情特别严肃。怀特在对组合式相机迅速操作的同时，脑海中还进行着飞快的思索：怎样才能改变他的表情，以表现出斯大林丰富的人情味。也许是她忙前忙后的样子，突然引起了斯大林的兴趣，脸上露出了笑容。就像阳光突然照进阴暗潮湿的房内一样，充满了光明。

这瞬间的表情变化被怀特抢拍了下来，这就是斯大林的特写照片。这在新闻界传为佳话。不用说，全世界人民都会从斯大林的表情中体验到一种异样的感觉，并被深深地感动。怀特的摄影集《拍摄俄国战争》再一次证实了她的价值所在。那么，伯克—怀特究竟是怎样一位女性呢？

爱与摄影的经历

怀特有着一付轮廓鲜明的脸庞和一对熠熠生辉的蓝眼睛，给人以理智和冷静的感觉。然而，她并不是像一般女知识分子所固有的那种沉着冷静的人，而是一位将其热情埋藏于内心深处的女性。她第一次结婚是十九岁，当时，她还是密歇根大学生物系的学生。正当她立志成为一名生物学家的时候，她与一位名叫 B·查尔曼的青年人相爱，并结了婚。可以说，这是一种火一般的恋情。但是感情冲动的人往往理智恢复得也快。当怀特发现那位青年作为自己的丈夫过于平凡、无能后，便毅然离开了他。她常常在思想上对感情与理性的选择进行激烈的斗争，当面对人生重大决择时她往往选择理性的道路。

1927 年，怀特从密歇根大学毕业后，亲自医治好结婚造成的创伤，并转向了开始感兴趣的机械业。她在工程师父亲的影响下，将一直压抑着的全部的热情投入到了只有机械才有的能量和机器才具备的严格的造型美的拍摄之中。

建筑摄影和工业摄影对当时的摄影家来说，完全是一个从未开辟的、崭新的领域。怀特毫不犹豫地置身于重工业的核心——钢铁业的拍摄之中。钢铁业形成了机械文明，同时又产生了机械文明的异化。

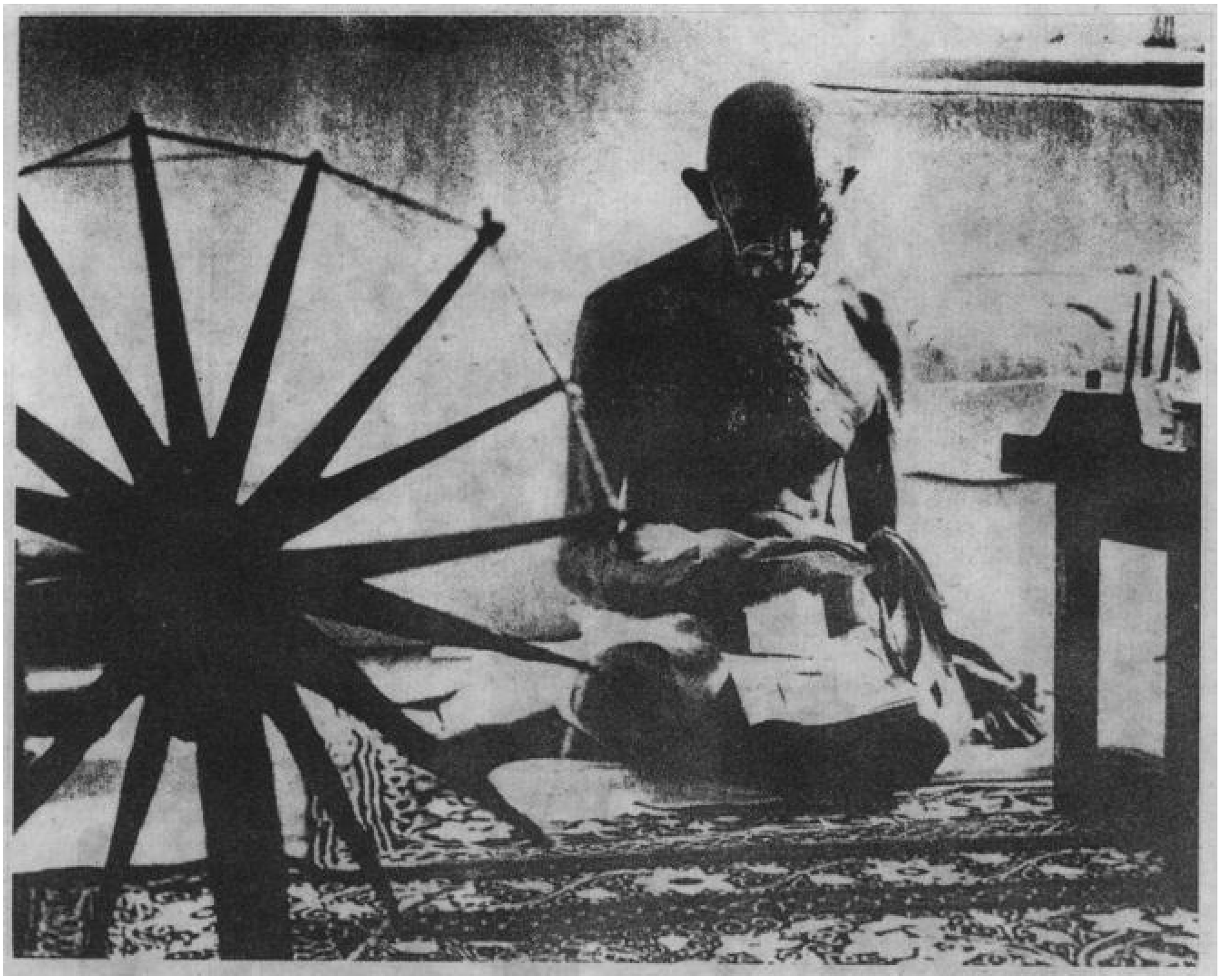


图 85:伯克－怀特 “老人”

对此,怀特在观察建设性能源的同时,也注意到了隐藏在那里的矛盾。从那时起,她的这种对文明的批评精神就已经培养出来了。

为了既了解工人,也了解资本家,怀特不得不去了解工人与资本家之间的矛盾与对立。这样一来,她的作品就具有一种评论的味道。于是,新闻界开始对这位无名的女摄影家刮目相看。产业杂志《幸福》聘请她为副主编兼摄影人员,从而确立了她在摄影界的地位。

怀特进入《幸福》杂志社的 1929 年,正是从华尔街开始的世界性经济危机迅速蔓延的时候。怀特对处于经济危机下工人的命运和他们的生活进行了大量的报道。她的镜头尖锐地指向了资本主义社会所存在的不可调和的种种矛盾。

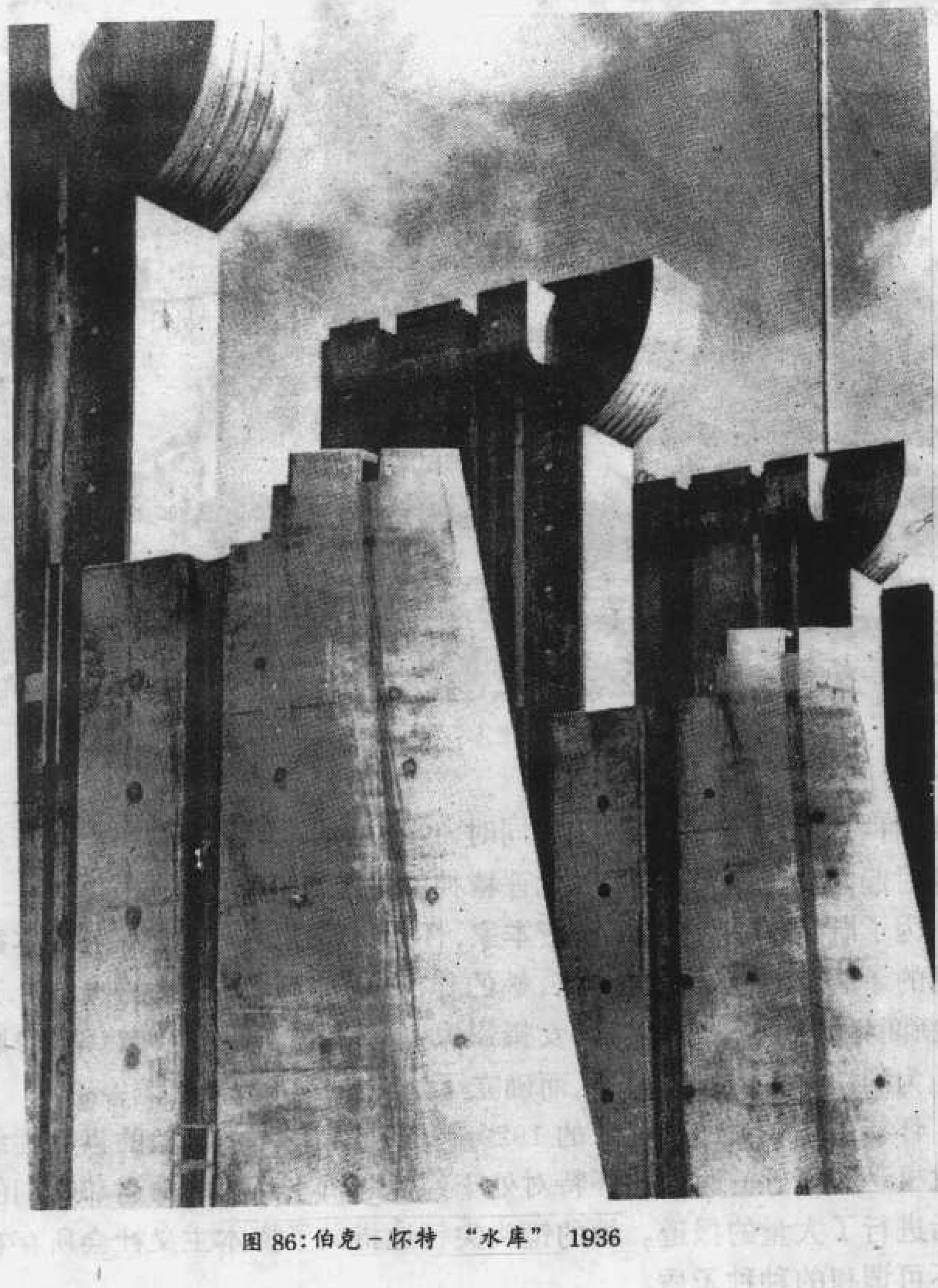


图 86:伯克－怀特 “水库” 1936

图 87：伯克－怀特　“朝鲜战争”

加入《生活》杂志社

怀特作为一名摄影家已享有一定的声誉。1933 年，她退出《幸福》杂志，后来到了故乡纽约。不久，她开设了一个照相馆。1936 年《生活》杂志创刊，她与艾森斯塔特等人一起，加入了《生活》杂志社。11 月 23 日《生活》创刊号的封面，就是采用她的一组作品。

包括北极圈在内，她足迹遍及 30 多个国家，并已传为佳话。1939 年，她第二次结婚，她的丈夫叫 A·克鲁特维尔。克鲁特维尔是《烟草之路》的作者，他在书中以真实的笔调描写了经济危机造成的悲惨景象，是一位代表当时美国良知的艺术家。

如果说摄影是怀特理性的对象，那么，克鲁特维尔就是她倾注了全部感情的对象。但是，她与克鲁特维尔一起生活的时间并不太长，到 1942 年为止，一共只有三年的时间。在这三年当中，他们报道了经济

危机的情况，并出版了三个专题摄影作品集。即，报道美国南部各州的《你们看看他们的脸》，在欧洲拍摄的《多瑙河的北方》，以及周游美国的《这就是 USA》等。这些是通过摄影对现代文明进行的评价，它作为一大叙事诗，就是在今天也很难见到。怀特是一位优秀的专题摄影家。《生活》尊称她为“伟大的摄影家”并不是没有原因的。

图 88：伯克－怀特 “南非黑人矿工” 1950

通往自由的途中

1942 年,怀特在埃及进行战地采访后,没有休息,立即来到欧洲战场,拍摄了意大利帕布尔哈德峡谷的激战。这张有名的作品后来被编入《他们把它叫做帕布尔哈德峡谷》中。

1946 年,她出版了《亲爱的祖国,请安静地睡吧》。并于 1946、47、48 年,三次来到印度。第二次世界大战后,印度终于实现了多年的愿望,获得了独立。但是,政治交易将印度分成了印度共和国和巴基斯坦共和国两个国家。刚成立的两个共和国互相对立造成了民族的悲剧。居住在印度的四百万伊斯兰教徒要求去巴基斯坦居住,而居住在巴基斯坦的四百五十万旁遮普锡克教徒则要求去印度居住,于是,几百万人的移居开始了。

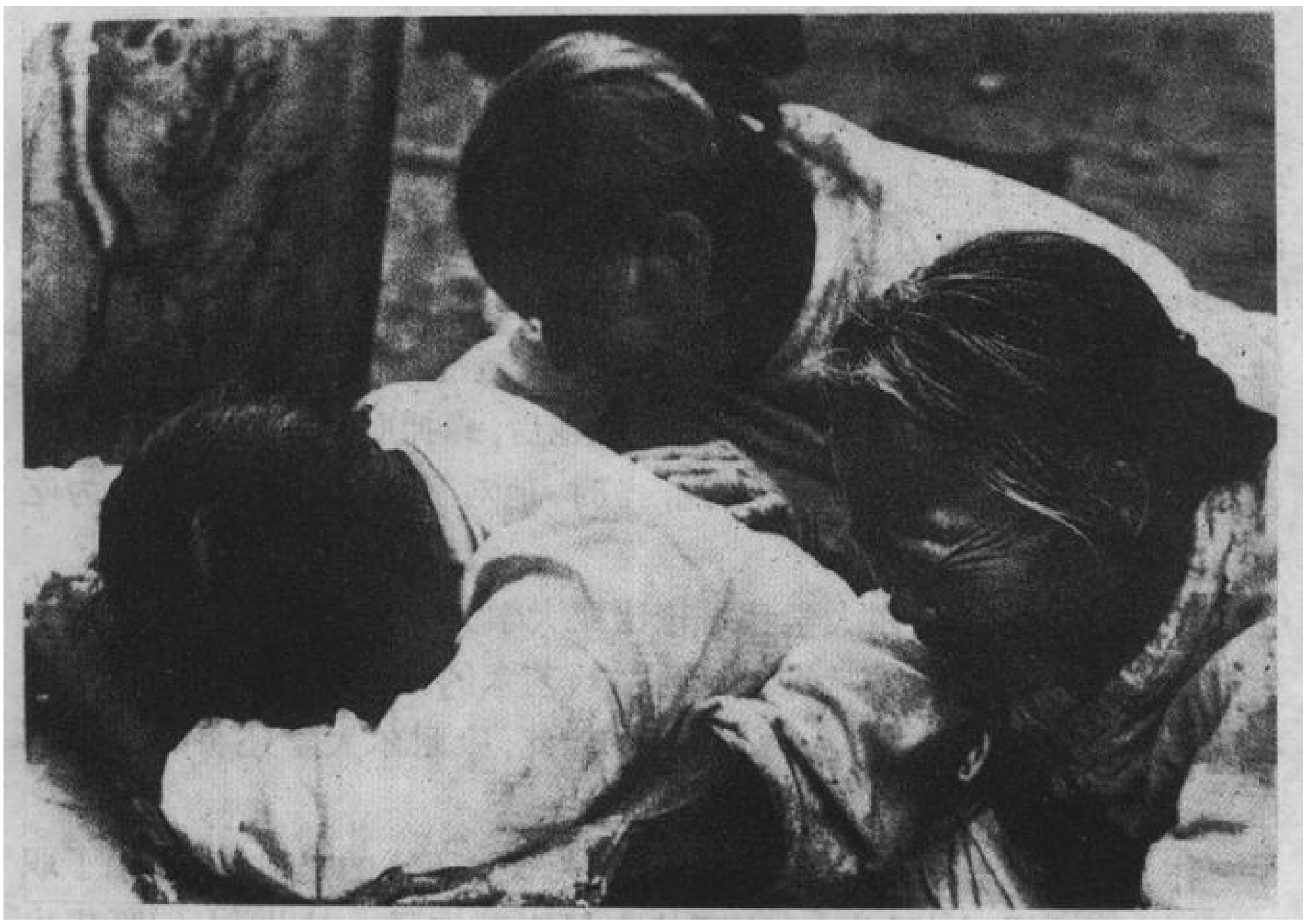


图 89:伯克 - 怀特 “朝鲜战争” 1952

对这种悲惨的、追求信仰的民族大迁移，伯克—怀特进行了详细的报道。为了进行拍摄，有时还会遇到暴徒袭击的危险。她完成的《通往自由的途中》这一作品，是她全部作品中最好的。怀特不仅将民族大迁移的情况拍了下来，而且还找到了造成这场悲剧的原因所在，这就使《通往自由的途中》具有了一定的社会学价值。

怀特作为一名新闻摄影家，具有很强的正义感，她常常密切地注视着所有社会现象中存在的矛盾。

印度旅行结束后，怀特又于 1950 年来到了南非，拍摄发生在那里的种族骚乱和劳工暴动，这使南非当局颇感狼狈。于是，南非当局下令禁止《生活》在国内出售。但是，怀特的报道已引起了世界舆论界的关注。

美国女性的一号人物

1951 年，怀特为拍摄从空中看到的“美国”，将一根钢丝绳系在身上，像杂技演员那样，将身体探出机外。在《生活》的“摄影评论”一栏中，详细地介绍了这个专题摄影报道的情况。看到怀特的身体还那么健康，人们不禁惊叹万分。

1952 年，怀特作为朝鲜战争中的随军记者，来到朝鲜战场。途中，她经过日本时，拍下了发生在那里的“五一骚乱”事件。她在宣传车上拍下了人们激动的表情，当工人们发现她后，蜂拥而至，将她团团围住。曾做过怀特助手的三木淳先生说，当时，他对怀特的勇敢精神大为吃惊。

怀特的母校康耐尔大学和哥伦比亚大学为了奖励怀特三十年摄影生涯中对人类作出的贡献，授予她文学、艺术的博士学位。1951 年，她被选为“美国女性的一号人物”。不仅如此，康耐尔大学还将她的全部作品收藏在伯克—怀特美术纪念馆内。

作为一名摄影家，怀特无愧于这些荣誉。不幸的是，后来她患了职业病震颤性麻痹症，因此，无法再从事摄影工作了。对此，人们盼望出现奇迹——希望她能康复。

当然，伯克—怀特的摄影生涯还没有就此完结，她与《生活》订有一年两次的工作约定。尽管如此，她已是一位陷入孤独生活的老人，但我们仍由衷地期待她能够重新拿起相机。

《生活》派的典范
——艾尔弗雷德·艾森斯塔特（ALFDED EISENSTAEDT 1899— ）

图 90:艾森施塔特 “法庭上的阿蒂斯·阿贝巴市长” 1935

艾森斯塔特作为《生活》杂志长期摄影家的典范，给人们留下了深刻的印象。自创刊号出版后，艾森斯塔特与伯克—怀特一样，一直为《生活》杂志工作。在这个意义上就可以说，艾森斯塔特是一位纯粹的摄影家，一位典型的新闻摄影家。

为什么艾森斯塔特会受到人们如此欢迎呢？原因之一就在于，他的成组照片并不像怀特和尤金·史密斯的作品那样，具有鲜明的思想性，他的作品往往被认为是一种单纯的新闻报道。《生活》的报道工作仅靠政治摄影家是无法进行的，因为无论是什么样的题目，都需要有能够详细介绍其来龙去脉的人才。

在最近的《生活》杂志中，几乎每一期的目录里都可以看到艾森斯

图 91：艾森施塔特 “解放日” 1945

塔特的名字。有时，他也为插图拍摄小幅照片。他从不以权威自居，而是认真地完成每一件工作。也可以说，他作为一名摄影记者已达到了出神入化的境地。

《生活》的摄影家之路

如同许多摄影家一样，艾森斯塔特也是经历了种种磨难而成为一名摄影家的。

1898 年，艾尔弗雷德·艾森斯塔特生于德国西部的普罗西亚。他在踏上摄影家道路前，只不过是一个极为平常的业余摄影爱好者。第一次世界大战时，他过早地告别了少年时代，来到了著名的西部战线。到 18 岁时，他已两次负伤，亲身体验了战争的壮烈场面。

在艾森斯塔特很小的时候，曾从伯父那里得到过一架盒式相机。由于战争，使他没有时间去研究摄影问题，直到战后，也没能用一下相机。他迫于生活，曾做过纽扣和皮带的推销员。生活的乏味，使他产生了摄影的念头。

据说，当时他还是一个没有丝毫摄影知识的初学者。同许多爱好者一样，连如何放大照片都不知道，以为印相就是摄影。当他通过接触放大照片而获得某种不可言传的美妙享受时，才开始被摄影的魅力所吸引。

他迷上摄影后达到了如醉如痴的地步。于是，他参加了各种各样的摄影展览和摄影比赛。不久，他的作品开始陆续中选了。

当然，那时艾森斯塔特的作品和大多数业余爱好者的作品一样，只是属于绘画式摄影，作品着重于构图形式。后来受到柏林“太平洋与大西洋”图片社经理雷恩·达耐尔的指点和影响，他的摄影水平有了突飞猛进的进步。作为一位业余摄影爱好者，艾森斯塔特开始小有名气。他的作品最早发表的时候，是在他 27 岁那年。那时，有人给他看了运用抓拍的方法拍摄的政治家们活动场面的照片。后来，他又看到了摄影史上著名的摄影家 I·巴纳多博士的作品时，心情十分激动。

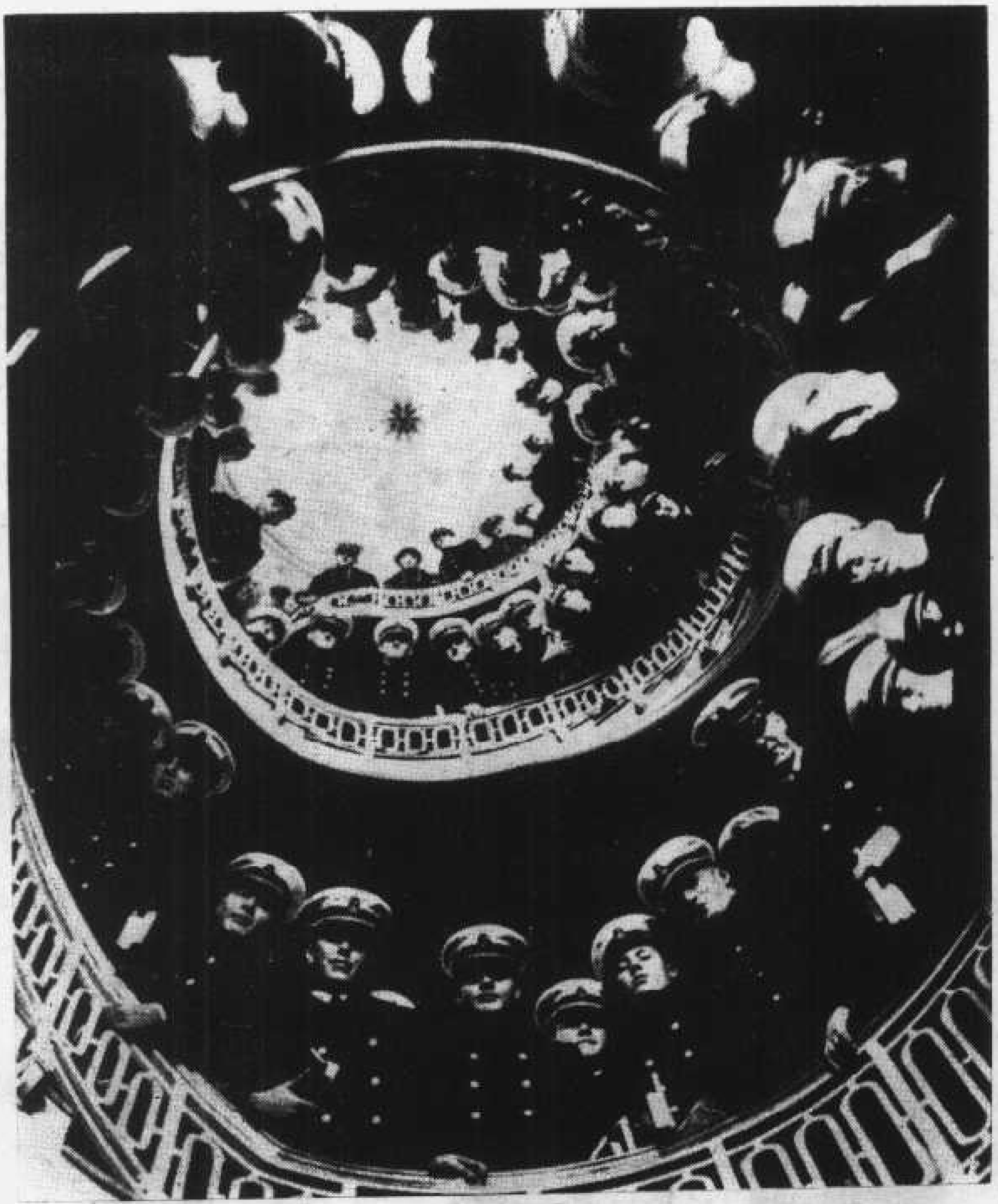


图 92：艾森施塔特 “安纳波利斯海军士官学校”

图 93:艾森施塔特 “A·托斯卡尼尼” 1930

艾森斯塔特对巴纳多博士的抓拍摄影所表现出来的很强的现实性大为震惊。开始感觉到绘画式摄影手法很难表现出真实感，于是，他的思想发生了根本的改变。作为摄影方法之一，他开始奉行抓拍主义，并将相机换成一架莱卡相机。但是，他对自己能否成为专业摄影师却没有信心。这时，艾森斯塔特认识了雷思·达奈尔。达奈尔看了他的作品，并倾听了他对摄影的想法后，认为他一定能成功，并让他加入了自己的图片社。可以说，如果没有达奈尔，也就不会有今天《生活》杂志的艾森斯塔特。

据记载，罗伯特·卡帕也曾在达奈尔公司工作过。艾森斯塔特在进入该公司的第四天，正赶上诺贝尔文学奖获得者托马斯·曼的授奖仪式。那天，他在瑞典首都斯德哥尔摩拍摄了一系列的人物与当时活动的情景，准确地反映了授奖仪式的状况。因此，达奈尔给予了他很高的评价。

一年后的 1935 年，他在墨索里尼侵略埃塞俄比亚之前被派往那里，从而进一步巩固了自己作为一名摄影家的地位。

在埃森斯塔特的一系列作品中，最杰出的是给在法院工作的法官、埃塞俄比亚首都亚的斯亚贝巴市的市长拍摄的快照人像作品。这个国家使用多国语言，审判进行很困难，这就充分证明了埃塞俄比亚国情的复杂。对此，艾森塔特独具慧眼，没有将它忽略，可见他的判断是多么准确。

1955 年，艾森斯塔特再一次来到了埃塞俄比亚，拍摄了《二十年后的埃塞俄比亚》，并被刊登在《生活》杂志上。由此可以看到他作为一名摄影记者所进行的不懈努力。

纯粹的《生活》派

1933 年，艾森斯塔特离开了纳粹党统治的德国，来到美国。1936 年，在《生活》创办时他就加入该社。于是，他在摄影界就更加活跃了。《生活》创刊时，玛格丽特·伯克—怀特是用大型相机拍照的代表人物，艾森斯塔特却是一位“堪的”摄影派。“堪的”摄影在今天已成为新闻摄

影中主要采用的方法之一，因此可以说，艾森斯塔特是“堪的”摄影的先驱。

艾森斯塔特加入《生活》杂志社后，如鱼得水，显示出超人的才干。对他来讲，没有比在《生活》杂志社更能发挥其才干的了。他自《生活》杂志创办以来，从未离开过那里，一直工作至今，仅这一点就很了不起。

据三木淳先生讲，艾森斯塔特曾为《生活》杂志拍摄了一万张底版，发表了一千五百张成组照片，和六十张用作封面的照片，他的这种顽强的工作态度着实令人惊叹不已。由此可知，他的工作是多么深得《生活》杂志社的信任。

根据艾森斯塔特的这些成绩，他被选为 1950 年度的最佳摄影家，并在美国各地举办了他的回顾展。然而，艾森斯塔特并不是一位满足于过去成绩的摄影家，直到今天，每一期《生活》仍发表着他的作品。

艾森斯塔特的杰作

如前所述，与怀特和史密斯不同，艾森斯塔特并不擅长拍摄思想性很强的照片。但是，他能很好地抓住要领介绍拍摄对象。他的作品《安纳波利斯海军学校》是成组照片中的一张。但是，即使是这么一张照片，也很有特色，从中多少可以看出一种专家的作风，即使是一个十分单调的主题，他也总是力图通过人们在视觉上的不同感受而使之表现出来。

艾森斯塔特的作品中富有戏剧性的作品不多，但大多数都十分有意义。有他抓拍的照片中，经常被评论家作为例子加以评论的是日本战败纪念日那天拍摄的那张纪实性照片。护士的身体向后倾斜，水兵揽着护士头部的胳膊和攥成拳头的手显得极为有力，连在旁边的人都看着他们嫣然微笑，给人一种真实感。

从这张照片中我们可以看到艾森斯塔特抓拍摄影的特点，即在他的作品里能使人触及“战争与人性”的问题，具有极强的感染力。虽然他没有理念上的解释，但他却在瞬间捕捉住了这种人性，使作品具有很高的鉴赏价值。

艾森斯塔特拍摄的人像照片中有许多佳作。其中特别有名的是那幅给卓越的著名指挥家 A·托斯卡尼尼拍摄的人像。此外，为英国画坛巨匠 O·约翰拍摄的照片也给人留下了深刻的印象。那幅托斯卡尼尼的人像作品极生动地抓住了他与人交谈时的表情，为约翰拍摄的照片则是从正面进行的。这两幅作品代表了艾森斯塔特的两种表现方法。在为约翰拍照时，用的是正面拍摄法，是将 35 毫米的相机固定在三角架上，将对方表情的瞬间变化迅速地拍了下来，从这个意义上说，也可以说是成功的抓拍。据说，艾森斯塔特从不使用大型相机。

总之，这两幅作品的构图富于变化，作者依靠摄影自身的魅力去表现人物性格。由此可见其功力之深。

我们在前面谈到了艾森斯塔特作为摄影专家的情况。在今天的抓拍摄影中，还没有一位摄影家能像他那样具有丰富的表现力。这恐怕也是《生活》离不开他的原因之一。

正如我们多次谈到的那样，艾森斯塔特是一位摄影技巧家。他的作品只是强调主题的表现，从不追求除此之外的内容。

反过来说就是，他只对必要的内容进行必要的说明。当然，做到这一点也很不容易了。这是新闻摄影家最起码的条件，同时也是最高的条件。无论是在什么样的情况下，要表达到这一点，就必须具有十分惊人的判断力和摄影技巧。

积极行动的人

——卡尔·迈登斯(CARL MYDANS 1907—)

图 94:迈登斯 “福井大地震” 1948

《生活》杂志 1959 年 10 月 26 日的国际版上，刊登了大摄影家卡尔·迈登斯写的《超越肉眼》的自传。该自传以八页篇幅介绍了迈登斯迄今为止的杰作。

下面，让我们看一下《生活》杂志是如何对这位摄影家的作品进行高度评价的。

我们知道，在摄影家自传中，罗伯特·卡帕的《离开焦点》，曾以小说无法表达的，对壮观场面的描写而成为畅销书的。摄影家的自传与文

图 95：迈登斯 “麦克阿瑟” 1951

学工作者的自传不同，它很少心理描写。由于摄影家的行踪是常人所想像不到的，因此，看他们的自传就犹如看一份冒险记录，里面充满了惊险与悬念，很有意思。当然，在这样的自传里也可以看到摄影家在拍摄重大事件时的心情，《离开焦点》一书，正是以表现摄影家所极力主张的人道主义而震撼人心的。

图 96:迈登斯 “朝鲜战争”

在《超越肉眼》的卷首写有“将摄影家的亲切、鲜明的心理感受献给历史”，描绘了迈登斯幽默与伤感相混杂的心情和经历世界动乱时的内心感受。

与赫鲁晓夫谈笑的人

我们在前面已经介绍了自《生活》创办时就加入该社至今的摄影家艾尔弗雷德·艾森斯塔特。至于卡尔·迈登斯，虽然不是在《生活》创办那年就加入的，也只晚了一年(1937)，并一直工作至今。因此，完全可以说他与《生活》有着深厚的感情，是典型《生活》派摄影家之一。

现在，迈登斯已是一位满头白发的老人了，《生活》刊登了一幅他与在日内瓦访问的赫鲁晓夫谈笑时的照片：他系着领结，肩背相机，一幅矮小精壮的身材，柔和的笑容中充满着智慧，看上去完全是一副学者的风度。

迈登斯生于 1907 年。正由于他毕业于波士顿大学新闻系，因此，我想他也许是从开始就希望自己成为一名记者的。

《生活》确立自己为摄影杂志，并成为当时世界上的开拓性杂志。从这个意义上看，也可以说在《生活》里成长起来的迈登斯也是一位开拓者。

目前，要想成为一名新闻摄影家，首先必须是一位摄影记者。但是，仅做到这一点还不够，也就是说，在从事摄影记者工作的同时，还必须是摄影评论家。卡尔·迈登斯就是这样一位摄影家。

世界性事件新闻摄影家

最近，流行一种“事件记者”的说法，去世界各地进行采访的人，都可以称之为“事件记者”。然而，能够对非常事件及时加以评价并披露出来的摄影家却不多。像卡帕就是这种伟大的记者，从迈登斯等待事件的出现，以及事件等待他来报道这一点来看，可以说，他也是一位“世界性事件新闻摄影家”。

迈登斯对世界上的主要战争都进行了实地采访，目睹了革命的真实情况。当然，他的活动仅限于第一次世界大战后，是从采访苏芬战争开始的。当时，这一事件曾以苏联侵犯芬兰的领土而轰动一时。对此，迈登斯是最早抓住这一题材的人，因而，被《生活》所重视。之后，他又以随军记者的身份采访了日本军阀发动的中日战争，他以相机为武器，拍摄了被卷入这场侵略战争中的中国人民的情况。在这场战争中，中国共产党逐渐在人民中间扎下了根。对此，迈登斯拍摄了《在动乱的中国看到的难以忘怀的一幕》。

迈登斯谈到对中国的印象时说：“我在这里拍摄了两副形成鲜明对比的面容。一副是在强烈阳光下倒在地上逆来顺受的苦力们的面容；

另一副是周恩来先生的面容。这是一幅反映周恩来先生在重庆为送别延安干部起草报告时的照片。照片上,周先生粗粗的眉毛下两只眼睛炯炯有神,报告上的字迹十分流利”。

从苦力们的悲惨遭遇中可以看到引起革命的内在因素,而从周恩来的身上则能够发现肩负着中国未来的气魄。这进一步证明了迈登斯既是一位记者,也是一位评论家。

后来,迈登斯来到了巴黎,当他得知第二次世界大战爆发时,立即将他拍摄的,引以为豪的照片作为头条新闻发了出去。于是,他不断碰到好运气,他拍摄的德军闪电战,拍摄的人们蜂拥逃离巴黎时的情景等作品,都为《生活》杂志社增添了不少光彩。

然而,他也有不走运的时候,那是在菲律宾的科雷多岛上。当时,席卷了马尼拉的山下奉文将军的日本军队为取得最后的胜利,向科雷希多岛发起了总攻,最后该岛被攻陷,日军占领了全岛。

迈登斯勇敢地留在科雷希多岛,直到最后时刻他也没有丢掉相机。就在那个时刻,他与同在《生活》工作的史密斯结了婚。这样,他们夫妇两人就留在岛上继续采访,结果,都被日军俘虏。即使在这种时刻他也没有丢掉相机,并努力将恶运变为好运。在这里,他与一般将士和非战人员生活在一起。他把自己的全部兴趣放在拍摄那些非战斗人员——市民们的遭遇上。他拍摄了许多日军残酷虐待下,瘦得皮包骨,已经变形了的人们。

他曾这样描述当时的拍摄情景:“当我登上台阶,推开门时,看到房内有许多俘虏。‘谁?’一个压低了的声音粗暴地问道。‘美国人’我回答说。但人们仍一声不响地盯着我看。‘到亮处去!’黑暗中不知什么人嚷道。我一边来到亮处,一边说‘我叫卡尔·迈登斯’。于是,屋内立即响起了嘁嘁喳喳的嘻笑声。一个曾与史密斯一起被俘的同事抓住了我的胳膊叫道:‘我们还以为是日本人呢!’,接着抽抽搭搭地哭了起来。原来,走廊上站着的都是我的难友。”迈登斯虽是以诙谐的笔调叙述的,但这却真实地描写出了当时那些俘虏们因遭受非人的虐待而产生的怀疑一切的心理。迈登斯不仅拍摄了这些俘虏,而且还拍摄了被纳粹逮捕的市民,以及被意大利秘密警察枪杀的那些可怕场面。迈登斯确实

牢牢地抓住了这一段令人难忘的历史转折时期最本质的东西。

在日本拍摄的非常事件

迈登斯对日本人来说,是一位令人难以忘怀的摄影家。因为正是他,拍下了在美国密苏里号战舰上举行的、日本无条件投降的签字仪式这一历史时刻。曾作过俘虏而遭受过虐待的迈登斯完全能够体会到受战争蹂躏的人们在受降签字仪式上的心情。

另一个原因是,迈登斯还拍摄了1948年发生的福井大地震的非常场面。从照片上可以看到即将倒塌的大和百货公司,这幅照片的拍摄时间比日本人的还要早,在世界上也很有影响。

迈登斯的斗志非常旺盛,他很有气魄,无论发生什么事情,他从不会放过。可以说,他是《生活》之魂。

两次荣获US年鉴的最高奖

提起迈登斯的斗志,就会想到他拍摄的从纽约东部河流下通过的隧道工程。该工程位于地下数百英尺,两千名从事土木工程的工人一身泥土一身汗地在那里挖掘,迈登斯用闪光灯进行了摄影。拍摄中,他冒着易患潜水病的危险,几次失去了知觉。最后,他拍出了一定深度的事件照片,该作品获1939年"US摄影年鉴"的最高奖。1950年迈登斯由于拍摄了朝鲜战争,又第二次获得"US摄影年鉴"最高奖。

正如前面谈到的,到处都有事件在等待着他并追赶着他去进行采访。他的作品并不单是因为题材惊人而受欢迎。其原因与其说是卓越的摄影技巧,倒不如说他能够把许多题材表现得栩栩如生更加贴切。

迈登斯与艾森斯塔特一样,是一位主张用35毫米相机进行拍摄的摄影家。他在进行新闻摄影时,十分注意现场的真实感。要想真切地捕捉住事实,必须将存在于现实中的无数个有意义的瞬间准确地捕捉住,这样就需选用小型相机。

迈登斯确实是一位事件摄影家，然而，像他那样能够目击历史上发生的各种重大事件，并加以报道的摄影家并不多见。人们常常过多地注意他作品中所反映的令人震惊的题材，却往往忽视了作者迈登斯的名字，这是很不应该的。

长焦距摄影的嫡派
——安德列斯·法宁格(ANDREAS FEININGER 1906—)

近年来,由于单镜头反光相机普及的缘故,采用长焦距镜头摄影十分时髦,使风光摄影有了新的变化。由于长焦距摄影可以改变自然状态的空间视觉印象,表现出一种动态感,因此,它对于那些对日常视觉印象感到厌烦的摄影大众来说,无疑具有很强的吸引力。此外,长焦距镜头还可通过将远距离的,看不清的景物拉近,以进行视觉上的探索,因此,这种远摄技术具有不可思议的魅力。

提起远摄技术,无论是谁都会想到安德列斯·法宁格。目前,还没有一个摄影家可以像他那样能充分地领略到长焦距远摄的妙趣。他的许多优秀作品都在《生活》杂志上发表过,《变化中的美国》就是这种远摄艺术的结晶。

《变化中的美国》是他远摄作品的精华。他用600毫米的超长焦镜头拍摄的轮船和纽约曼哈顿的摩天大厦,尤其令人难以忘怀。

摄影技术的理论家法宁格及其著作

法宁格作为一位摄影理论家也很有名。他在这方面的活动主要是摄影基础理论,因此我们可以称他为实践启蒙评论家。此外,法宁格对业余摄影受好者一直进行着热情的指导,他还是一位摄影的指导者。

在日本摄影界里法宁格式的摄影家并不少见。但在将业余摄影爱好者与专职摄影师完全分开的美国,法宁格的做法就比较罕见了。可以说,在这一点上,法宁格有别于其他摄影家。

他在《创造性的摄影家》一书中,确立了"计划摄影技术"的理论。他的理论不是所谓的纯理论,而是合乎实际的、合理的、科学的经验探

素的结晶。

他主张摄影家首先要对自己的创作主题感兴趣，然后将这兴趣进一步发展为理解并掌握与之有关的各种知识。只有掌握了与之有关的知识和理解了它的内涵，才能够对主题处理提出一定的见解和结论。尔后，才进入拍摄阶段。就是在拍摄过程中，仍要进行积极的探索，一直到这种探索变为事实，这才是技术的完成，对此，他做出以下结论：

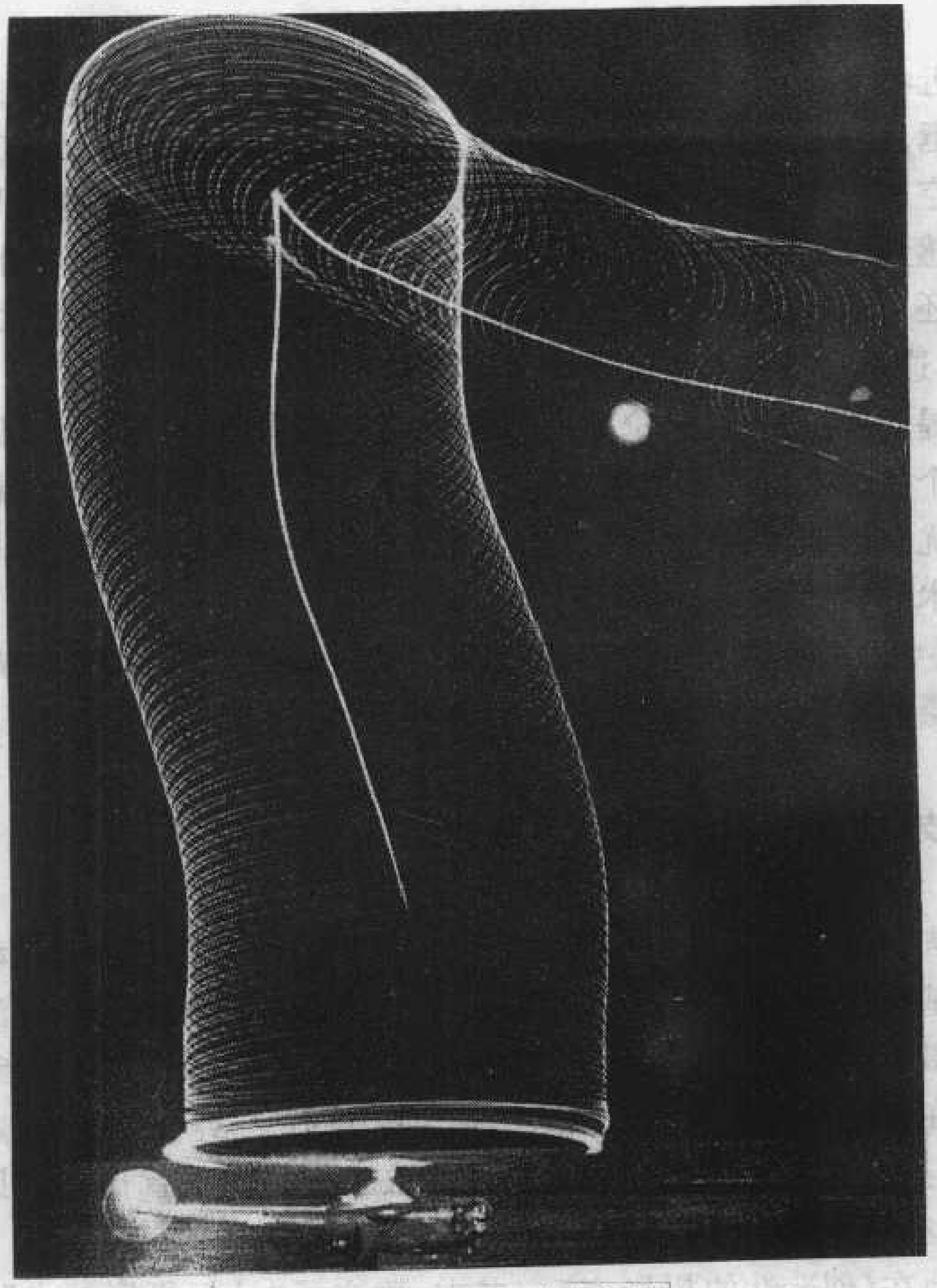


图 97：法宁格 “夜间降落的直升飞机”

“有内容的摄影创作应由五个阶段组成，这五个过程是：

1. 兴趣——创作的动力。
2. 知识与理解——个人意见的基础。
3. 意见与结论——探索主题的基础。
4. 探索——根据主题的需要，寻找特有的摄影表现方法，使最后的构思具体化。
5. 技术的完成——进行摄影的技术。

以上五个阶段中的任何一个阶段都是十分重要的。不幸的是，大

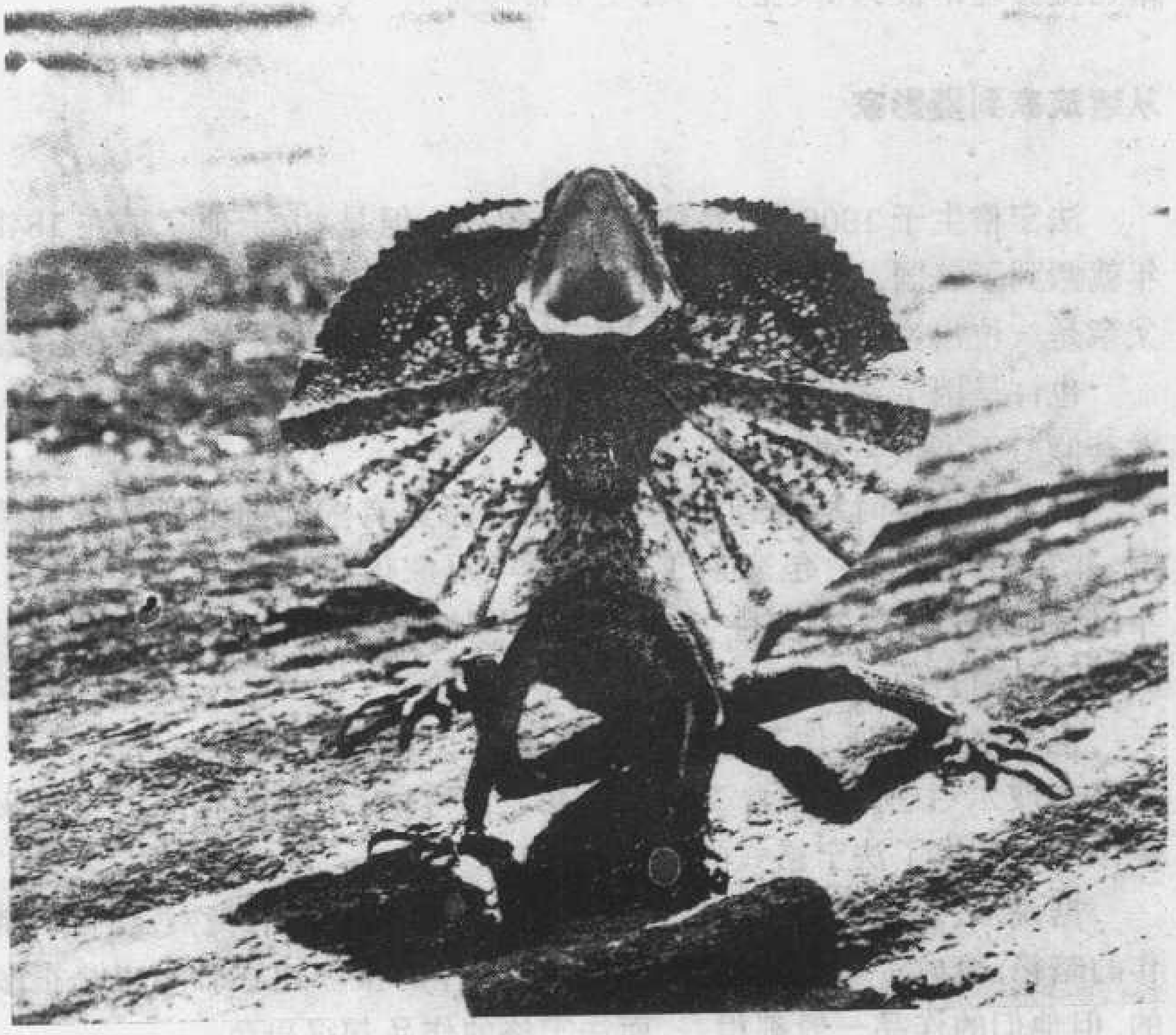


图 98：法宁格

多数摄影家都未能将前四个阶段付诸实施。而且,很多人往往对此全然没有理会到。我们决不能仅仅在按下快门的一瞬间才考虑到拍摄的对象"(《创造性的摄影家》)。

虽然这些看法好像很一般,但是,恰恰正是这种摄影理论支配着他摄影技术的发挥,使他完成了许多优秀的作品。他的实践经验告诉人们,在进行拍摄之前,一定要对种种问题进行积极的思考。

法宁格写了许多关于摄影的理论书,如《法宁格谈摄影》(1949),《创造性的摄影家》(1955),《高级摄影》(1952)等。其中,《创造性的摄影家》是一本最好的技术理论书。

遗憾的是,法宁格的这些著作都没有被译成日文。应该说,这些书籍在摄影理论极为贫乏的今天,是非常珍贵的专著。

从建筑家到摄影家

法宁格生于1906年,是纯粹的巴黎人。但是,由于他家早在1848年就搬到了美国,因此,虽然法宁格是巴黎人,但却加入了美国籍。他父亲是一位出生于纽约的画家,法宁格是在他父亲出外旅行时出生的。

也许是因为法宁格继承了父亲血统的缘故,他对艺术非常感兴趣,尤其倾心于家俱与建筑的设计。

法宁格少年时移居到当时在建筑方面具有浓郁前卫派风气的德国,并在柏林郊外的包豪斯工艺学校学习家俱设计和建筑学。1931年,他回到了巴黎,曾在鲁·科尔比那里任设计师,因此,他的建筑学家的经历是确凿的。

也是这个时期,他开始热衷于摄影。当时,他对莱卡相机的高手、德国的波尔·沃尔夫非常崇拜。一开始,他就对摄影的构图产生了兴趣,从而,形成了法宁格式的风格。

据说,法宁格利用从旧货市场购买的十分便宜的旧镜头,和自己制作的暗箱,搞成了一架远摄照相机。像这样的摄影迷在日本也是很多的,但他们的作品一般都很差,而法宁格的作品却很出色。

法宁格就是从这时起,开始对远摄技术表现出了异乎寻常的兴趣。

当然，这时摄影界对远摄摄影还不是那么热情的，因此可以说，法宁格是最早对远摄技术进行研究的人。为能得到一种新表现，法宁格经常对构图与技术之间的联系进行认真的思考，从而构成了法宁格的摄影风格。

法宁格走上摄影之路是从建筑摄影开始的。他在瑞典的斯德哥尔摩开始向新闻界出售作品，同时开展了对摄影爱好者的指导工作，他自身的修养也在这样不断的工作中逐渐获得了完善。一般说来，优秀的

图 99：法宁格 “变化中的美国”

艺术家不一定就是一位优秀的教师，但法宁格却在两个方面都做得十分出色。

《生活》杂志的专职摄影师

最初，法宁格是作为一位摄影爱好者的导师为世人所知。他仅用了四年时间，就连续出版了《自己进行显影与印相的方法》，《显影、印相与放大》，《新的摄影技术》等书。这些都是当时不常见的摄影入门书，具有一定的创造性与知识性，因此，摄影爱好者都争先恐后地阅读。

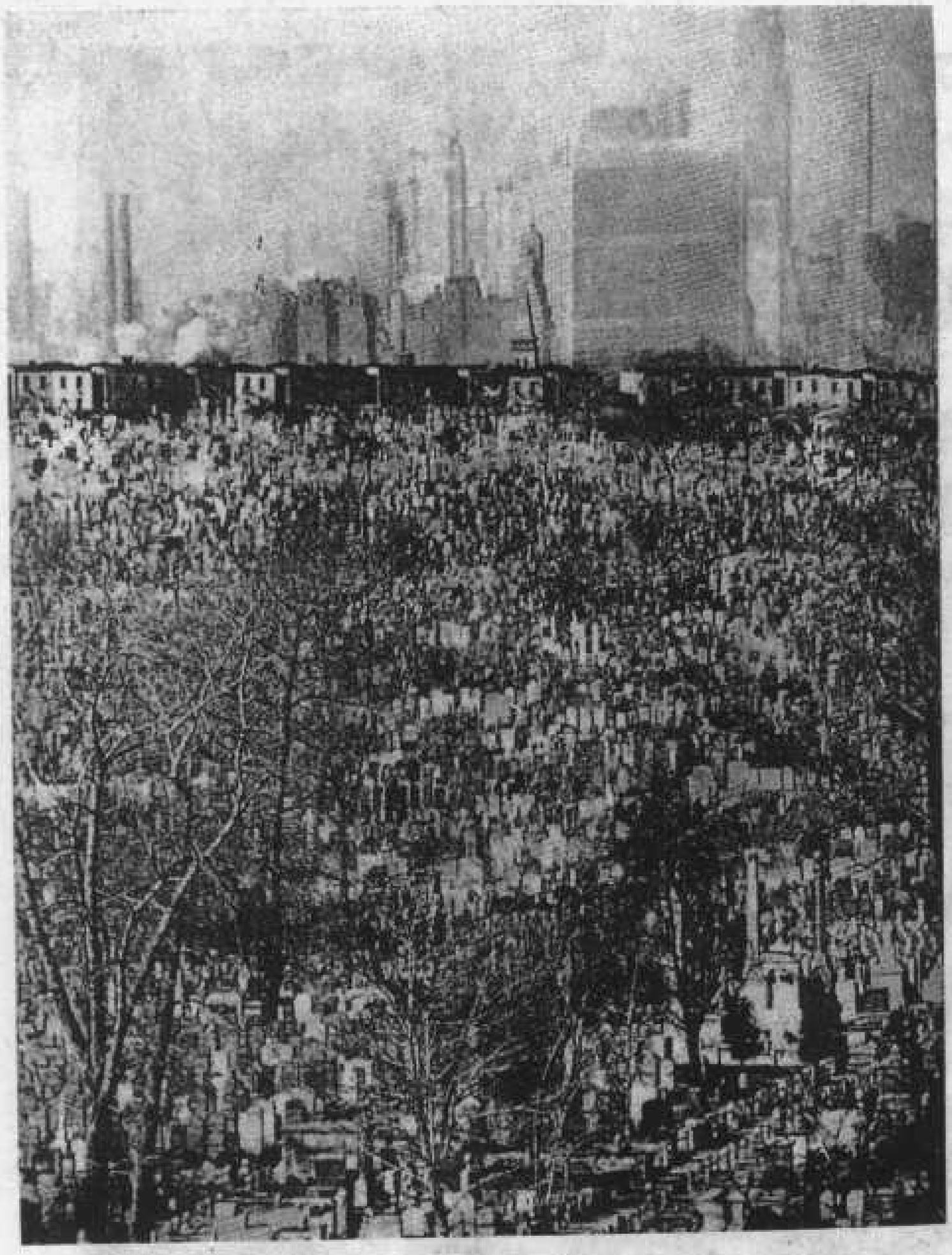


图 100:法宁格 “纽约”

1939 年，他来到美国，出于兴趣，他不仅继续从事远摄摄影。而且还涉足于微观世界的显微摄影。1958 年的 US 摄影年鉴上曾刊登了她拍摄的昆虫与植物世

界的特写照片。他的作品表现出通过远摄技术来反映宏观世界，和通过昆虫或植物的描写照片来反映微观世界的独特风格。可以说，法宁格是一位通晓摄影技术与构图的摄影家。

注意到了法宁格这种独特风格的《生活》杂志不仅很早就向法宁格提出了让他提供作品的要求，而且还在 1943 年聘请他为《生活》的专职摄影家。

法宁格之所以作为一名摄影家而活跃于摄影界，就是因为他拥有《生活》这一发表摄影作品的最好园地。他这种十分注重效果的个性与美国人的个性是十分契合的。对人们的赞扬他并不十分看重，是只从中汲取力量，精力充沛地活跃在摄影舞台上。

这一点，与其说他是一位具有欧洲气质的摄影家，还不如说是一位具有美国气质的摄影家；与其说法宁格的作品具有艺术性，不如说，更多的是鲜明的、科学的、冷静的纪实性成分。这是一种利用相机特有的魅力进行拍摄的摄影。

图 101：法宁格　“通往西部的入口”

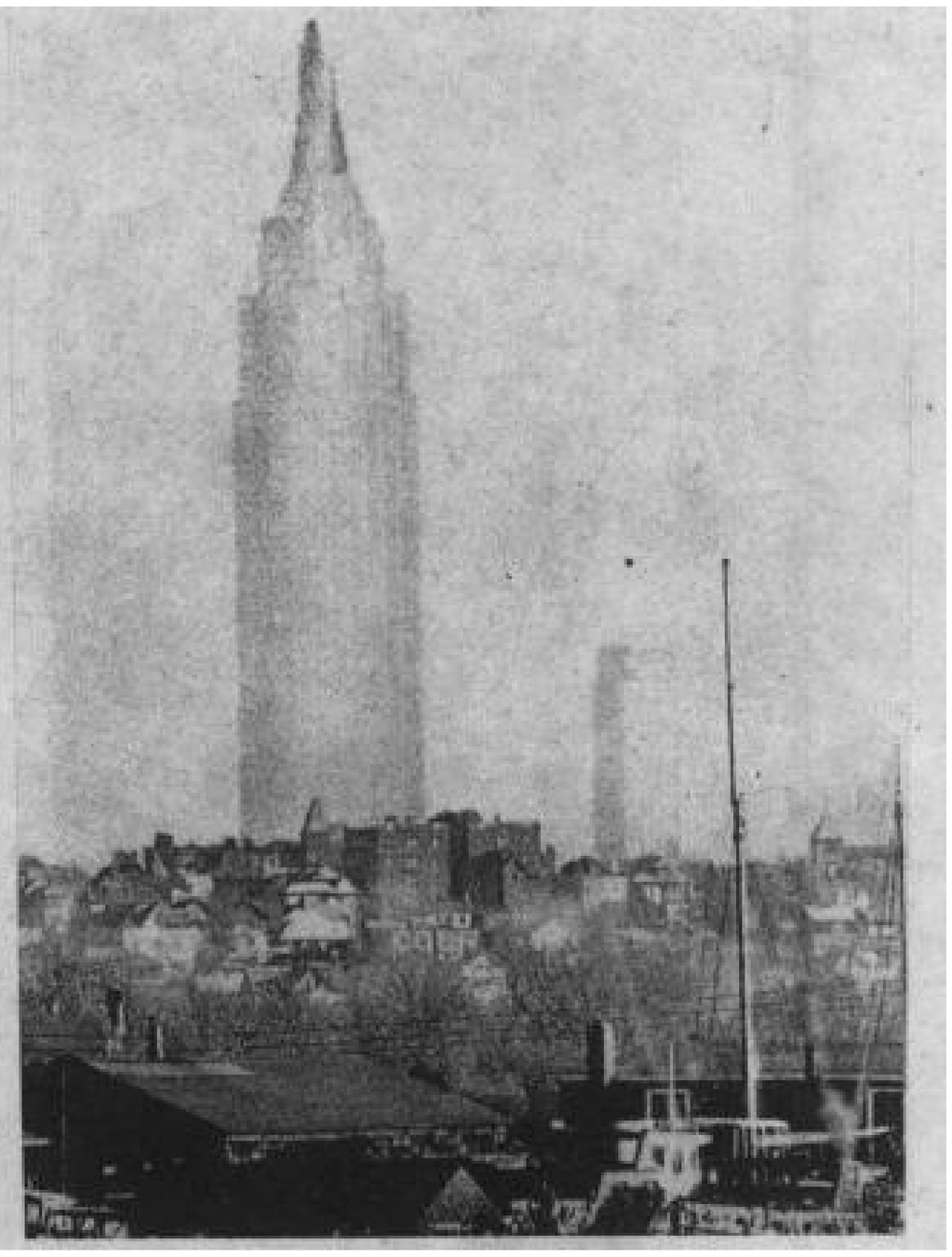


图 102：法宁格　“纽约”

进行文化评论的标准

法宁格进入《生活》杂志社后，才能够认真地对正在变化着的美国风貌进行评价。

法宁格是在“人们是如何改变原有的风俗习惯的”这一思想的指导下，开始拍摄这个大规模的摄影主题的。

图103：法宁格 “科罗拉多州水库”

首先，他以表现原始的“自然”的景物入手，然后又对“自然逐渐出现变化”的过程进行了拍摄，以表现出人们挖山、铺路，以及在荒野上建成一座座崭新城镇的景象。他认为这是人与自然进行斗争的景象。此外，他还认为由于人们生产了“煤炭”、“石油”、“铁”等能源，促进了城镇或都市的变化。

法宁格的这种美国的国土本身就是能源的观点，贯穿于该主题表现的全部作品中。

以美国为题材进行拍摄的摄影家很多，然而能够像法宁格那样对新兴的美国加以肯定的摄影家却很少。因此，还没有一本介绍美国情况的摄影集能够比得上法宁格的《美国展望摄影集》，法宁格的这本摄影集并不是以观光为其主要内容的，而是一本让人们听到美国心脏搏动的摄影集。

以前，我们曾观看了安塞尔·亚当斯的《美国之歌》的风景摄影展览，该展多少给人一种文学式的回顾感。法宁格的摄影集就完全舍弃了这种文学性与回顾的意味，以使人们能够清晰地听到美国在前进中的脚步声，这也许正是他吸引现代人的魅力所在。

法宁格在拍摄《变化中的美国》之前，还出版过一本名为《纽约》的作品集，但比较起来，前者更能反映出他的水平。我们可以通过法宁格对庞大的美国景物进行的绝妙的整理，看到他非同一般的才能。

如上所述，法宁格并不是那种肤浅的照相师，他的内心深处有一个对文明进行评价的明确标准。

第六章
摄影纪实运动的精华
——马格那姆集团的活跃

亨利·卡蒂埃－布列松(HENRI CARTIER－BRESSON)
罗伯特·卡帕(ROBERT CAPA)
戴维·西摩(DAVID SEYMOUR)
沃纳·比肖夫(WERNER BISHOF)
尤金·史密斯(EUGENE SMITH)
菲利普·哈尔斯曼(PHILIPPE HALSMAN)
厄恩斯特·哈斯(ERNST HAAS)
埃里克·萨洛蒙(ERICH SALOMON)
丹尼斯·斯托克(DENNIS STOCK)
布赖恩·布雷克(BRIAN BRAKE)
乔治·罗杰(GEORGE RODGER)
马克·诺伯德(MARC RIBOUD)
韦恩·米勒(WAYNE MILLER)

1960 年，由日本《每日新闻》主办的，被称为世界上第一次尝试的《马格那姆世界摄影展》在日本开幕。

马格那姆集团(Magnum)是由欧美杰出的 28 名摄影家(正式会员 20 名，列席会员 8 名)组成的国际通讯社。日本的滨谷浩是列席会员之一。

28 人都是战后新闻摄影工作者中的优秀人物。“Magnum”是拉丁语，原意为“大酒瓶”。1936 年，在巴黎参加某新闻社招聘摄影记者被落选的布列松，卡帕和西摩三人，不约而同来到一个酒吧，面前放着一瓶葡萄酒。他们意气相投，相约在某一年由他们自己组成一个自由团体，就用眼前装香槟酒的大酒瓶，即 Magnum(马格那姆)命名。

1947 年，该组织得以正式成立。成员除前面提到的三位以外，还有当时《生活》杂志的摄影家 R·旁提瓦尔，制片人兼导演 M·埃斯那。代表人物是罗伯特·卡帕，总部设在纽约。

在马格那姆成员中，本文着重介绍创建者卡帕，西摩；创建后不久入会的比肖夫，布列松，哈斯；列席会员哈尔斯曼，史密斯等人。同时，也准备从其它角度去分析马格那姆。

首先，马格那姆集团不同于《生活》杂志一类的专业新闻摄影组织。它是一个允许全体成员保持自由立场和观点的一个组织，比《生活》的摄影家们更具有自己的个性表现。

我个人对布列松和卡帕的业绩尤为推崇，无论是他们作品的内容，还是美学上的意义。他们的工作内容将在后面介绍，这里先从美学角度谈一些看法。

我曾系统地分析过布列松的抓拍手法，认为是布列松确立了抓拍的美学观点。当然就抓拍手法本身，斯蒂格利茨等人已经作过尝试。无论如何，抓拍手法与非间歇式的手法功能相似，都与 35 毫米小型相机的出现分不开。35 毫米最早的相机是 1925 年上市的德国埃尔曼公司的埃尔曼农克斯。同年，莱兹公司也推出莱卡相机，50 毫米镜头。1932 年，F1·9 的镜头制成，从结构上看，完成了镜头的自由更换，以及连动式测距器。

最早使用小型相机进行抓拍的是德国的萨洛蒙(1886—1944)和渥

尔夫(1887—1957)。渥尔夫对莱卡相机的使用有特殊贡献,对摄影的普及起着相当大的作用,但是却没有受到公正的评价。萨洛蒙出入于法庭和国际联盟会议,留下了许多珍贵的纪实照片,萨洛蒙用抓拍手法,摄下一个个生动画面。对于萨洛蒙的纪实手法,人们称之为"快照拍摄"。

不久,布列松继之而起。1933 年,他首次在纽约的 J·莱毕中心举办了抓拍作品影展。由于他的作品是反"造型"的,当时引起了一场轩然大波,所谓暧味、偶然、矛盾等等各种责难纷纷而起。

布列松的早期摄影作品中,大部分是以日常生活为题材的,他的抓拍所捕捉到的瞬间画面,完全打破了我们对现实的想像,以及经验式的判断。从作品的表面看来,他只不过是创作了一些暧味、偶然、反"造型"式的快拍照片。但是,当我们认真思考时,就会明白:日常生活现实中,到处充满了偶然因素,它们往往是超出了长期形成的,已经固定下来的造型框架。布列松没有囿于那些既成的构图格式之中,而是把现实的本来面目真实地记录下来。从任何意义上讲,这都是一次新的尝试。

布列松的"决定性瞬间"的美学观念,是由于它能真实地反映现实而为人们所重视的。纽霍尔说,所谓"决定性的瞬间",就是把莱卡相机作为视觉的延长来使用,"在镜头中结成的影像不停地运动着,决定性瞬间是运动物体的现状、表情、内容三者间协调的绝顶瞬间"。这主要表明,对于瞬间发生的事态,以及不断变化着的事态的瞬间状况,要求人们通过肉眼去观察,通过直觉去感知。抓拍手法犹如在显微镜下

图 104:萨洛蒙 "国际联盟会议"

观察生物细胞活动那样，时间上以瞬间为单位，把客体进行分解，从而表现出瞬间的时间和空间，把平时肉眼不可视的、意识中难以想像的、日常观念中无法预料到的某种视觉效果表现出来。这就是其威力所在。

图 105：萨洛蒙　“美国最高法官”　1922

我们如果能够充分地利用抓拍手法，就可以缩短我们与现实之间的距离，清楚地了解事实本身的物质形态。

我认为，进一步成功地发展了布列松“决定性瞬间”美学观念的人是卡帕。布列松的“决定性瞬间”与卡帕相比，明显地表现出一种静止的观点。他的作品大部分都是表现安定的，缺乏一种现实的逼真感。这一点我们可以从布列松与其对象间的稳定、协调的关系表现中体会到。

图 106：萨洛蒙　“聚集在瑞士卢加诺的欧洲政治家们”　1928

卡帕的杰出在于他善于拍摄激烈的战争场面。他抓拍的照片，表现了战争的残酷。尽管有时焦点模糊，粒子粗糙；尽管也有失败，曾被人看作是非摄影作品，但是，从现实的观点出发，他的作品中有一种令人赞叹不已的、惊人的逼真效果。

当然，现实本身就具有真实性。但是，现实中的激烈程度决非随便抓拍都能拍到的。在我们的经验中，即使是激烈的战斗场面，有时候经过抓拍，画面往往会不可思议地变得缺乏刺激性了。为了正确表现出现实社会的激烈动荡，卡帕寻求了一种具有清晰焦点和准确构图的画面。

卡帕的画面常常引起我们身临其境的联想，以及由此带来的冲击感。在他的作品面前，作品与观众之间作者是不存在的。这就是把观众引入画面表现的场景之中，这就是把观众引入画面表现的场景之中，使读者与作者共同体验。抓拍美学强大的表现力，正是产生于要求观众进行这种共同体验。

那么，卡帕是如何与现实融合的呢？例如，二次世界大战中，他参加了诺曼底登陆作战，当登陆艇靠岸时，他在船上原已选好最佳构图，但是，突然他与士兵们一起被抛到海上。那时，激烈的战斗出现在他的面前，打破了他事先设计好的构图。卡帕与现实的距离在这一瞬间里消失了，卡帕的存在也就构成了现实的一部分。

也许可以这样解释：构图——视觉性抽象的观念，由于偶然情况的出现，在发生冲突的过程中，观念相应解体、变化，完全形成了新的印象和观念。伴随着无限冲突的反复，新的观念和印象也就随之产生。

抓拍手法要求作者适应与现实的直接冲突，善于改变对现实的预想和观念认识，强调对现实的新认识。应该看到无论是现实还是事件，常常有着变幻莫测的速度和面貌，往往是超越于我们预料的。

抓拍手法的出现，基于认识到事物瞬息万变的特点，使我们重新而又强烈地意识到客观世界千变万化的自律性。在这个意义上说，抓拍手法就是要求我们对眼前司空见惯的客观世界中，把原先未曾意识到的东西显示出来的一种方法。换句话说，它是一种剥开日常事物的“假面具”，捕捉隐藏其中的真相的方法。它能记录下生动的物质世界，纠正我们平时对客观世界的偏见、印象和看法。

让我们再回到马格那姆集团，去认识那些杰出人物的面貌。

按参加集团的时间顺序排列：乔治·罗杰，是这个组织刚创立时就参加的老将。他 1908 年生于英国，是《生活》杂志的记者。二次大战

图 107：罗杰　“黑人姑娘”

图 108：罗杰　“非洲土人舞蹈”

中，从事报道法国的抗德运动，英国第八军的埃及作战，以及诺曼底登陆作战等工作。战后，多次赴非洲，著有《沙漠之行》，《红日东升》，《漠野铃声》，《努巴族的村庄》等书。现定居英国。

克林·塔克尼斯 1950 年加入。生于荷兰，在华盛顿大学成为摄影家，二次大战中报道了荷兰抵抗运动。著名作品有：《日内瓦原子能会议》，《东德与西德》，《叙利亚的叛逆裁判》，《比利时矿山爆炸事件》（获 1950 年度纽约艺术指导俱乐部奖），《移居美国的一个希腊人家》等。

伊布·阿厄尔特 1951 年加入。女摄影家。日常从事广告摄影。她的《艾森豪威尔总统就任》，《麦卡锡询问》，《伊丽莎白女王访美》（1953 年），《门罗》等人物摄影作品较为成功。

埃利克·哈尔克曼生于德国，1938 年移居美国。大战中作为士兵出征欧洲，战后住在纽约，成为摄影家，主要从事商业摄影。记录过美国遗址。51 年加入集团。

丹尼斯·斯托克 1951 年获《生活》的青年摄影家奖，同年加入该集团。他很早就从师于《生活》的乔·米利。成名作是《詹姆斯·笛因的故事》，他从内心深处表达了对笛因这位天才演员感情生活的同情。近作《爵士乐演奏者》很能表现爵士乐师们的艺术家风度。

图 109:斯托克 “爵士乐演

埃利克·雷新 1923 年生于维也纳。当德国与奥地利联合后,他到以色列寻求新天地,参加了派遣中东的美国第八军摄影班,之后进入 AP 通信社。1951 年,经西蒙动员加入集团。最有代表性的作品是记录匈牙利叛乱。现定居在维也纳。

巴顿·格林 1962 年曾到日本。生于美国,哈佛大学出身。具有柔、硬派两种风格。作品有《布里毕罗夫的小儿麻痹症的流行》,《阿拉斯加矿山》,《以色列纷争》,《中国战争》,《美国海军黎巴嫩登陆》,《巴格达暴动》,《B·B》等。

图 110:诺伯德 “我的妻子与孩子”

埃利奥特·阿贝特继卡帕之后一度任会长。1928 年生于巴黎,11 岁移居美国。受到过斯泰肯的赞赏。曾在图书馆工作,作品《疲倦的军队》获《生活》杂志青年摄影家奖。经卡帕介绍,加入马格那姆集团。他以抒情的风格引人注目,《怀孕的妻子与第一个孩子爱伦》就是一幅反映母性情感的杰作。代表作有《摄影的基础演习》,《自然历史博物馆》,《俄亥俄大学》,《绅士与狗的会见》等等。近期,拍摄了一些具有新闻报道味道的广告照片。

筠亥·莫拉特,女摄影家,奥地利人。其父为外交官,所以她精通五种语言。从伯林大学毕业后成为新闻记者,从事戏剧评论,音乐评论,美术评论方面的工作。在西德一家杂志社分社工作时,曾推荐过哈斯。后受卡帕的影响到巴黎,作为记者于 1951 年入会。但是,在成为摄影

家时曾脱离集团，1952 年再次加入，成为布列松的助手，主要在美术报道方面有所成就。

图 111：诺伯德 “朝鲜战争”

马利克·理布 1960 年到日本，曾停留较长时间收集素材。他于 1923 年生在里昂。应征入伍时，正在高等工业学校读书。战后，作为技师就业，师从布列松，1950 年成为自由摄影家。主要作品有：《保守党大会上的邱吉尔》(1955)，《横穿巴黎自行车旅行》，《尼泊尔加冕仪式》，《中国之情》等。1953 年入会。

克耐尔·卡帕是罗伯特·卡帕的胞弟，罗伯特死后继任会长。1918 年生于布达佩斯，1937 年移居美国，原在《生活》杂志担任暗房工作。1946 年转向摄影，1954 年加入马格那姆。代表作有《厄瓜多尔印第安的美国传教士遇害事件》，《阿根廷的苍鹭》等。

图 112：诺伯德 “奥尔良岛”

布赖恩·布雷克是新西兰人，1955 年入会。新西兰政府电影班职员，专门拍摄记录片。之后以伦敦为根据地，拍摄《尼日利亚的伊丽莎白女王》，《北京的五一节》，《锡兰》，《婆罗州》，《克什米尔》等地风土人情。

韦恩·米勒曾任会长，善长拍摄儿童照片，代表作有《世界正年轻》，《婴儿最初的一年》。曾为斯泰肯的助手。1945 年到 1948 年任古根海姆基金会会长。

图 113：哈斯 “斗牛”

鲁奈·布林，1960 年到日本，瑞士人。以埃及的苏伊士动乱为中心拍摄了不少照片，他的作品很多素材源于南美和中东局势。近作《东西德国》，1956 年入会。

图 114：哈斯 “澳大利亚” 1945

布鲁斯·达毕德逊是引人注目的新潮派。在耶鲁大学学习哲学和设计，在罗彻斯特协会学习摄影，1958 年入会。近作《美国的青少年》(1959 年)敏锐地反映出这一代人赤裸裸的体态，引起评论界一场争论。其它作品有《马戏》，《牧人的生活》等。1959 年举办个人影展，较有影响。

这里将结束我们对摄影家的介绍，其它还有艺术指导兼制片人乔·毛利斯。他是 1953 年入会，历任《妇女·家庭·杂志》摄影主编和《生活》杂志伦敦分社社长，履行着摄影评论家的职责。

总之，马格那姆集团会聚了一批才华横溢的天才摄影家。然而，坦率地说，至今还没有人超过布列松或卡帕。有人曾指出，马格那姆的时

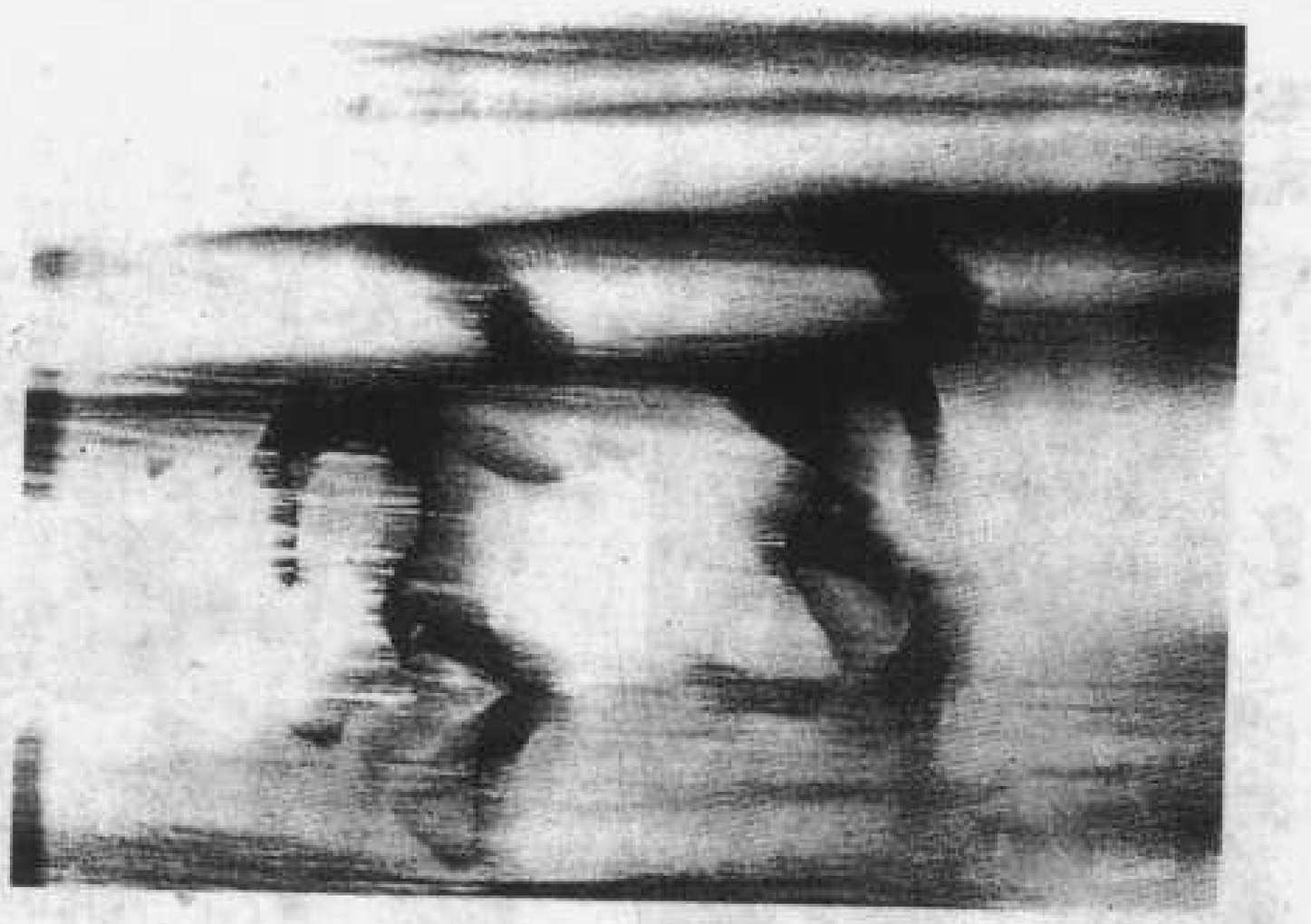


图 115:哈斯

图 116:里布 “中国”

代即将过去。但是,我们不能不承认马格那姆不仅仅是一个摄影通讯社,它同时又是形成新潮摄影运动的母体。

〈注〉尤金·史密斯离开《生活》后,曾加入马格那姆,之后又退出。为了介绍方便,此时将他划在马格那姆集团内。

图 117:布雷克 “在香港”

图 118:布雷克 “香港市场”

图 119:米勒 “贫穷夫妇”

图 120：米勒 “孩子的喜悦”

图 121：米勒

图 122：布利 “牧童”

“决定性瞬间”的美学

亨利·卡蒂埃－布列松（HENRI CARTIER－BRESSON 1908—）

在那些热爱巴黎、与巴黎溶为一体，并忠实地记录了巴黎悲欢离合的摄影家中，应特别提到布列松，卡帕，多阿侬。

卡帕在随联合国军进入巴黎时，曾泪流满面地高声叫喊着：“巴黎就是我！”多阿侬经常到贫民街去，喝着廉价的葡萄酒，与艺妓、工人、贫民们闲聊人世间的生活。多阿侬是真正的巴黎贫民后代。与此相反，布列松则是法国名门迦勒底人的后代，属于上流社会的聪明人。

巴黎摄影界当时对这三人的评价顺序是：布列松、卡帕、多阿侬。也有一部分人认为是，多阿侬、布列松、卡帕。如果说对巴黎充满陶醉感情的摄影家，还应加入布拉萨。但是布拉萨已经是过去了的人。当然卡帕也是三人中最先离开人世的。

多阿侬只是拍摄贫民街人民的生活，而布列松却不仅拍贫民街，还把镜头对准贵族生活内幕。如今能够拍到这一世界场景的，布列松恐怕是最后一个了。

无论如何，布列松不是贫民。他居住在距巴黎 170 英里远的一个古老的小镇上，小镇的生活奠定了他的人生之路和以后的成就。小镇里，有他的爱妻拉特娜。曾拜访过这里的日本摄影家川原舜说，由于拉特娜不喜欢烟味，所以布列松在妻子面前从不吸烟。在这里，布列松把他的一生都献给了新兴艺术——摄影。这种奇妙的、神秘的、罗曼谛克式的生活代表了布列松的艺术风格。

与莱卡相会

迦勒底家族是法国诺曼底地区的豪族，在法国任何地方，迦勒底比布列松更被人熟知。他出生于 1908 年。纽霍尔在《摄影巨匠们》一书中列出的法国当今摄影家，只有他一人。

布列松少年时期梦想当一名画家，他原先的学习都是按照这一理想进行的。他一出生，就具有多愁善感的性格，因此，常常产生的一种奔放的思绪，使他感到难以控制。他曾到过非洲旅行，驱使他行动的正是那种奔放的思绪。然而，非洲等待他的，却只有热病。回法国途中，他在马赛发现了一个小型而又奇妙的黑色机械，那就是 35 毫米相机。之后，相机几乎就成了他旅途中唯一的伴侣，布列松着了迷。几年后，布列松回忆说。作为“视觉的延长”的小型相机，创造了我的“决定性瞬间”。

从 1931 年起，布列松离开了绘画，转向摄影。可以说，持有莱卡相机是他从事绘画创作或摄影创作的决定性选择。绘画构图是制作构图，摄影构图是剪裁构图，而且，是在瞬间中决定的。这是他通过莱卡相机逐渐明白的道理。

受挫的个人影展

布列松完全成为莱卡的俘虏。从 1932 年到 1934 年，他肩背相机，走遍了地中海沿岸、墨西哥、美国。收集在作品集《决定性瞬间》里的许多早期杰作，全部是在这一时期里拍摄的。其风格是，巧妙地捕捉到生活中的非现实感。废墟中玩耍的孩子们、站在西班牙土墙边的孩子，这些作品给人以沉醉在幻想中的感受。

在他去纽约时，举办了个人影展。但是，当时被沙龙派统治的摄影界，虽然有些人高度评价了他的个性，但大部分人持否定态度。他的作品被打上“反造型式摄影。的烙印，被严厉责之为“暧昧、矛盾、反造型式的、偶然的照片”。

年轻的布列松依然勇进。他反击道：“你们是否理解我的照片？”如

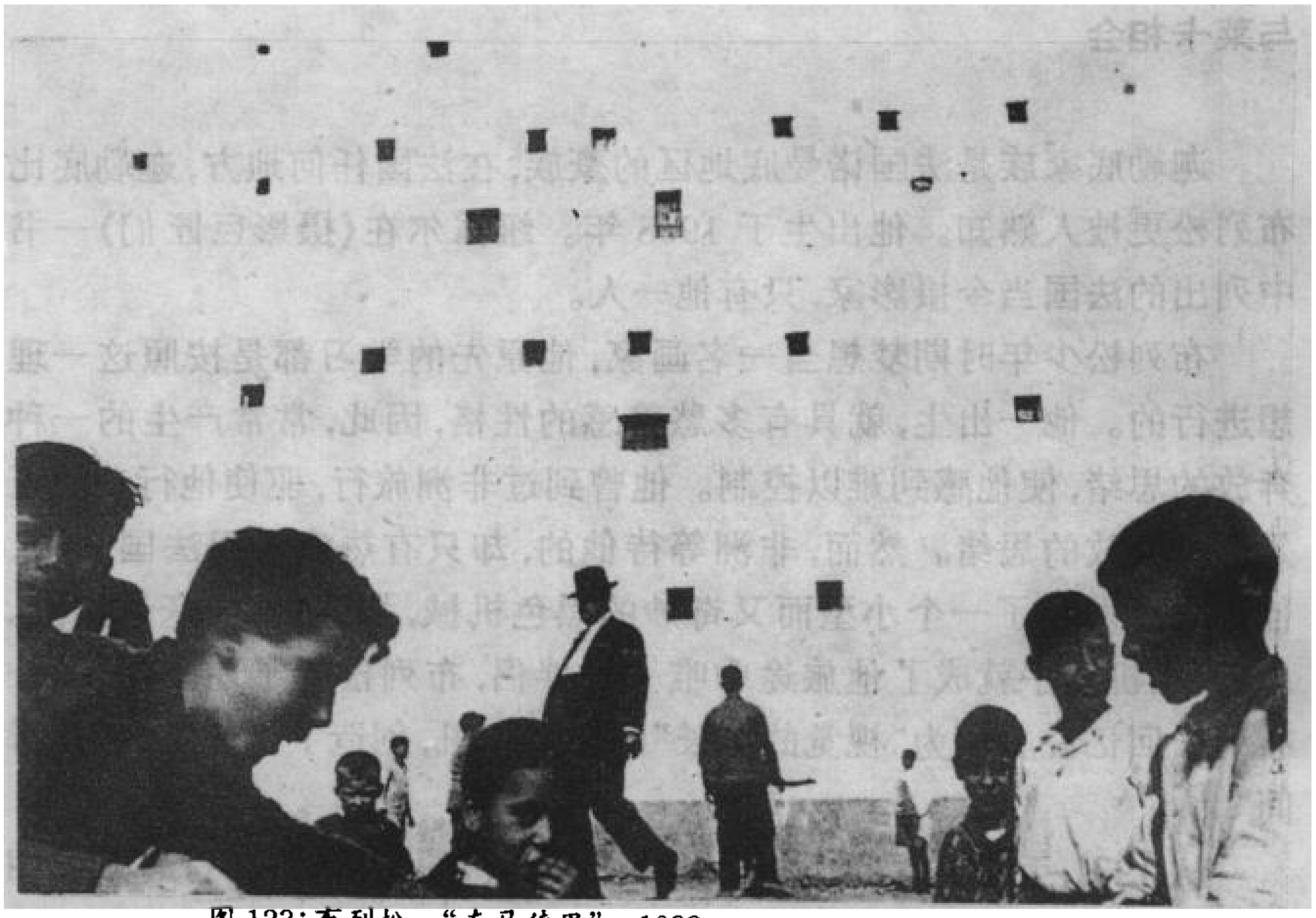


图 123:布列松 “在马德里” 1933

果他的照片被当时摄影界所接受的话,可以肯定地说,那决不会发展为现在这种新的风格。正是由于摄影界没有接受,布列松的自信心就越发增强,并受到极大激励。

同期,他还担任电影副导演,作为鲁尔那鲁的助手,到各地旅游,并下苦功夫攻读摄影。

电影,无法修版,所有构图都是在取景框中决定。照相与电影一样,也是无法改变原构图的。布列松把他旺盛的精力都投入到这项工作中去,并产生了浓厚的兴趣。

与“马格那姆”的结合

1936 年春,布列松结束了流浪般的摄影生活,参加了巴黎新闻社招聘考试。但是,这却是一次前所未有的失败。布列松一头扎进了咖啡馆。

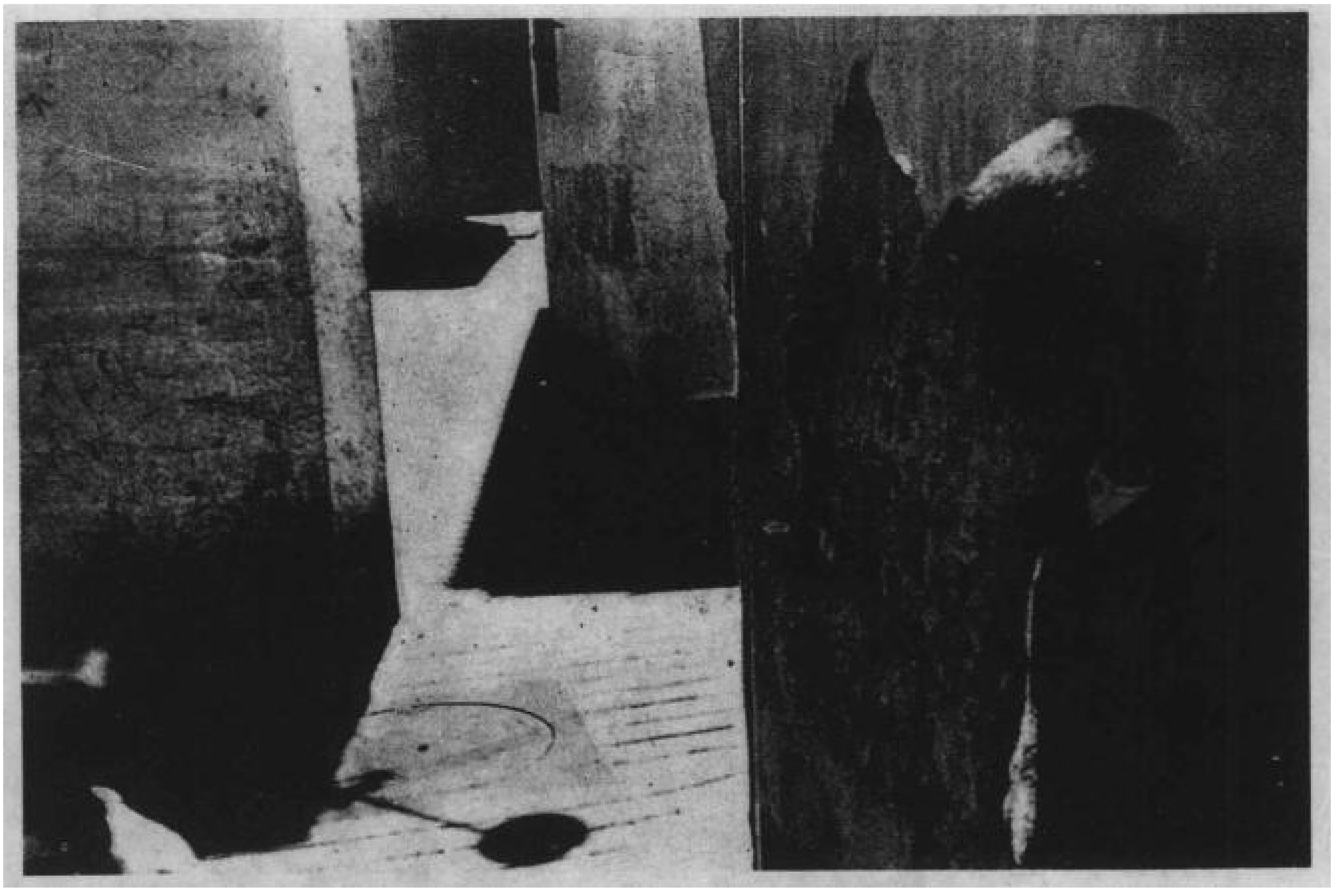


图 124:布列松 “安达卢西亚” 1933

在那里,他遇到了考场落榜的一些人。其中一个身材不高的男人自我介绍说:“我是匈牙利的卡帕”,“我嘛,叫西摩,我讨厌考试”,另一个男人津津有味地喝着葡萄酒,接上去说。

他们一下子成为志同道合的朋友。他们相互对视着,直觉告诉他们,对方都非普通人。他们相约,十年后再会。

“马格那姆”就这样,在偶然的时间里诞生了。

“马格那姆”真正登上舞台,引人注目,是在大战之后。可以说,直到他们约定的十年后的那一天。之前,每个人都在为自己的命运拼搏着。

卡帕在死亡线上战斗着,创作出许多震惊世界的名作,使他一举成名。

布列松毕竟是布列松。他奔走在西班牙内乱之中,参加乔治六世的加冕典礼。与其说是去参加,不如说他是去把照相机对准那些社会名流。二次大战开始之际,他随电影班从军,之后又成为德军的俘虏。

三年中，他两次试图逃走，均告失败，第三次终于成功。他返回巴黎，参加了抵抗运动。这一时期，他拍下了许多文化界、艺术界人士的肖像。毕加索、马蒂斯、布拉克、鲁欧、撒尔托尔等人的肖像作为杰作，收集在他的《决定性瞬间》中。

图 125：布列松　“游园会”

1944 年，巴黎解放。但是，有关解放的照片，布列松竟然一张未拍。他参加抵抗运动，忙得不亦乐乎。当然，他还是拍了一些反映巴黎市民审判德国帮凶的情景。他还以前线遣返回国的战俘为主人公，导演了电影《归途》。这是 1945 年的事情。

巴黎的解放，对于布列松是莫大的喜悦。然而，更使他兴奋的是，与从前消息杳无的卡帕、西摩等人的相会。1947 年，他们横渡美国，中途又有乔治、罗杰和艾丽亚·爱斯娜加入，马格那姆终于走上了正轨。

同年，布列松在美国纽约现代美术馆举办了有 161 幅作品，长达两个月的个人影展。这个展览是布列松向世界巨匠迈出的一大步。

《决定性瞬间》

图 126:布列松 “英国王加冕仪式” 1938

1954 年,布列松早期几十幅名作被重新整理,出版了题为《决定性瞬间》的作品集。经过安利·马蒂斯的设计,它成为一本非常高级的作品集。另一本由米罗设计,撒尔特尔写说明的《欧洲人》是一本充分表现欧洲人性格特征的优秀作品集。这期间,他还到过埃及、中国、印度、印度尼西亚、缅甸等地采访。1955 年,出版了《两个中国》,前一年还出版了《巴黎岛》等作品集。

1955 年,布列松在巴黎卢浮宫美术馆举办了大型个人影展,这在巴黎是空前的举动。可见,布列松作为摄影家的地位越来越高了。

但是,战后 13 年过去,布列松的周围开始变化:卡帕战死在印度支那,西摩也倒在埃及战场上。从前的两位挚友,都先后离开了人世。

然而,摄影家是不能顾及个人情感的波动的,既然还活着,就要作

图 127:布列松 “锡兰岛的水田” 1950

为世界事件的目击者和揭发者而履行职责,这是布列松的生活观。当然,在履行职责的同时,也包含了对死去战友的怀念之情,他把任何名誉、地位都看成是虚荣。

1957 年,由日本《每日新闻》社主办的布列松个人影展在日本开幕。那时,人们传闻布列松会亲自参加,然而未能如愿。因为世界局势不稳定,埃及动乱、匈牙利事件等此起彼伏,作为新闻摄影家,他的责任感是不允许他离开战场的。

日本方面的影展,完全由布列松本人设计,展厅也是依据他的要求而布置的。个人影展如果不能反映出他本人的风格,那就缺乏意义。展览会应该使人感觉到艺术家的气质。当时,众多的布列松崇拜者都期待着,把眼睛都瞪圆了。然而,布列松还是未能离开巴黎。或许,对于一名摄影家,过去的成就都是过眼烟云。布列松把自己的生命永远安放在未来的天平上。这恐怕就是摄影艺术家们的使命。

图 128:布列松 “在莫斯科”

本世纪的战争摄影家
罗伯特·卡帕(ROBERT CAPA 1913——1954)

“巴黎,就是我!”

卡帕乘坐的战车,现在进入了巴黎城。“为了拍下这个历史性的瞬间,可以说我赌下了整个摄影生涯。是啊,我并非陷入那微不足道的伤感之中。拍呀,拍呀,直到最后一天。”他透过取景器观察着数千名喜气洋洋的市民,怎么回事?他们的面孔突然变得模糊不清了。不知不觉流淌在脸颊上的泪水沾到取景器上,他擦掉上面的泪痕,情不自禁地高喊:

“巴黎,就是我!”

图 129:卡帕 “巴黎和我”

巴黎，是卡帕青年时代生活过的地方。幼年时他在匈牙利，是与犹太血统、贫穷的父亲一起度过的。17 岁时，他来到柏林，从事暗房工作，这是他第一次接触到摄影。后来，由于希特勒屠杀犹太人，他被迫迁到巴黎避难。

巴黎以它独特的热情来迎接卡帕，无论怎样贫穷，都能看到面带微笑的美丽的姑娘，有使人全身舒适的葡萄酒，只是没有照相机。但是，这里有他的朋友，只要他需要，就可以从朋友那里借到。

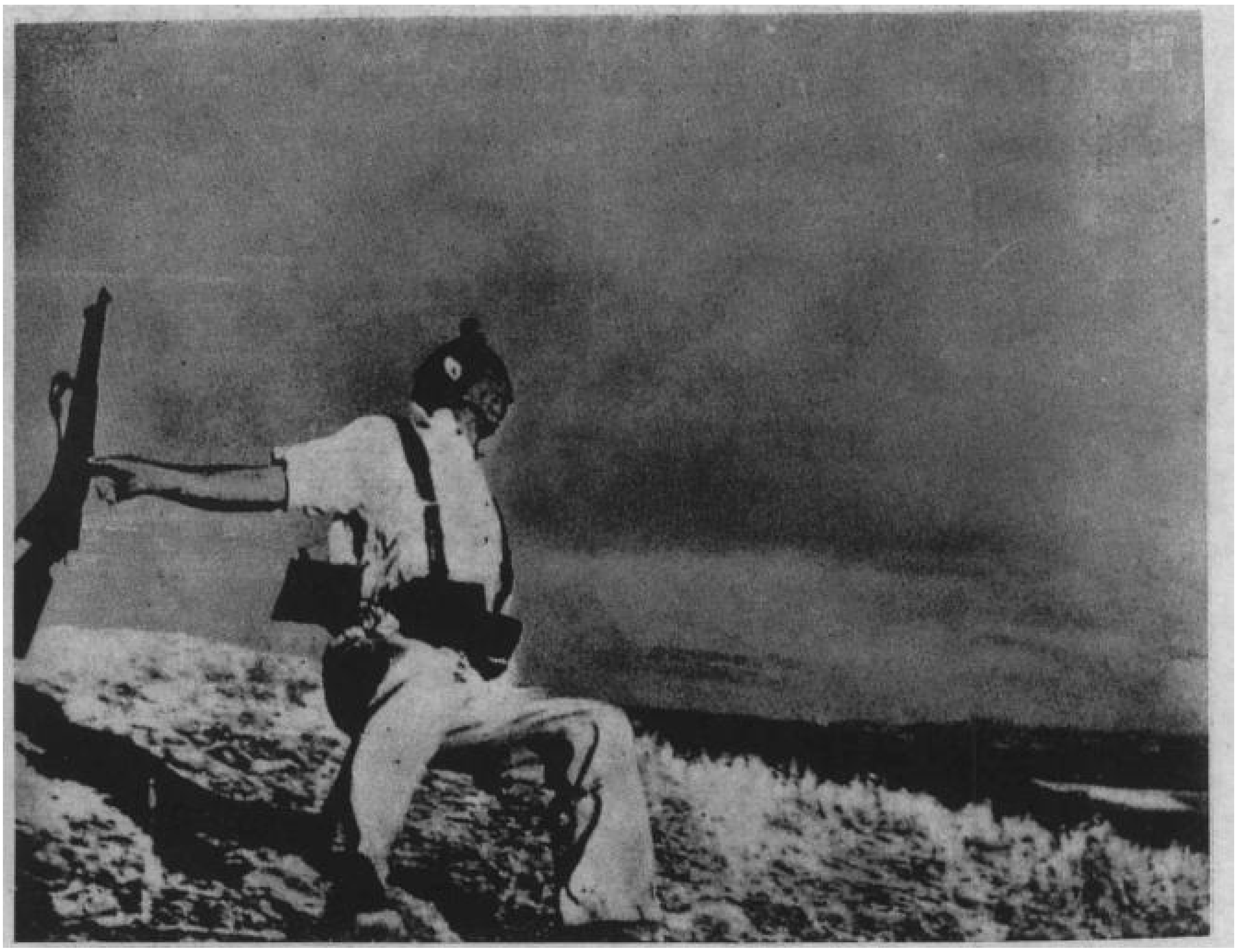


图 130：卡帕　“西班牙人民阵线士兵死的瞬间”　1936

新闻社招聘考试落选后，他来到附近的酒吧。“畜生，走着瞧”，一个男人边骂，边喝着酒。“真可怜，同我一样”，卡帕无形中产生了一种亲切感。拍拍肩膀，男人报了姓名“我叫迦勒底·布列松”，“我生在卡帕的邻国波兰，叫西摩。”

“好吧，十年后的今天，无论我们发生了怎样的变化，让我们再到这咖啡酒吧来相会。我们在这里喝的酒是装香槟的大酒瓶，好吧，就让我们的组织名称叫‘马格那姆’。”卡帕宣布着。卡帕随着联合国军进入巴黎，他边哭边回忆着往事。“怀特，怀特，今天，我又回到了这里。”

倒下的士兵

怀特是一位被德国人追赶的、美丽的姑娘。她个子虽然不高，却有一双碧眼。卡帕被她年轻、快活的性格所感染，很快两个人就结合了。卡帕每次拍完照片，都是由弟弟克耐尔在暗房放大，然后再由热衷于销售的怀特向杂志社推荐出售，两人在巴黎生活得非常幸福。

图 131：卡帕　“诺曼底登陆作战”

1936 年，法西斯主义在许多国家相继抬头。西班牙的弗朗哥发动内乱。卡帕带着怀特一起，飞往西班牙，参加了人民战线派的情报部。战争是艰苦的。一天，卡帕正在第一线的战壕里，一名士兵跳出战壕，

准备向敌人冲击，突然，他的身体停住了，子弹击中了他的头部。卡帕面对这突如其来的事情，条件反射似地按下了快门。《倒下的士兵》就是在这一瞬间拍下的真实、富有悲剧色彩的照片。当它刊登在美国《生活》杂志上时，全世界人民都知道了卡帕的名字。

悲剧并非到此结束。当他和怀特在阵地上拍摄时，怀特突然倒在撤退的战车下，这瞬间只能听见一个“啊”字。“这就是战争?!”卡帕捶胸自问，一种空虚感涌上心头。嗣后，卡帕带着飘浮的灵魂回到了巴黎，终日追寻着怀特的身影。

走上战争摄影家的道路

卡帕憎恨夺去怀特生命的战争。他决心终生以战争作为他采访的题材，他拍摄战争，不是为了追求刺激，而是为了揭露战争的残酷，因为他“追求自由”。

1937 年，卡帕为了拍摄中日战争飞往中国，1940 年返回美国。1942 年夏天，他在纽约第五街开设了照相馆。当时，第二次世界大战已经爆发，由于他的国籍未能确定，从而被当作敌对国的人，于是没有权利再拿起相机工作，甚至要离开纽约方圆十英里之外，还须向司法部移民当局申请。他的口袋里只剩下 25 美分了。

幸运之神终于来到了卡帕身旁。他收到来自《周刊》杂志柯利阿茨社的一封信：“阁下的照片，我们经过两个月的研究，承认阁下为伟大的战事报道摄影家。望阁下能乘坐开往英国的运输船，该船将在 48 小时之内启程。随函附去用于旅费的一千五百元美金。”卡帕迅速地办好了出国手续，离开了纽约。

他与驻扎在英国的美国空军一起，每天晚上一边打扑克，一边寻找拍摄美国阻击德国空袭的机会。一天晚上，有 24 架飞机起飞，却只有 17 架飞机返回。其中一架降落后，从升降机口抬下一个呻吟着的伤兵。卡帕为了拍特写镜头，就靠近伤兵。这时，伤兵大声叫喊道：“照相的，你还有心思照吗?”卡帕马上盖上镜头，一种难以言语的痛苦涌上心头。确实，此时此刻，摄影家本身也是艰辛的、悲苦的。

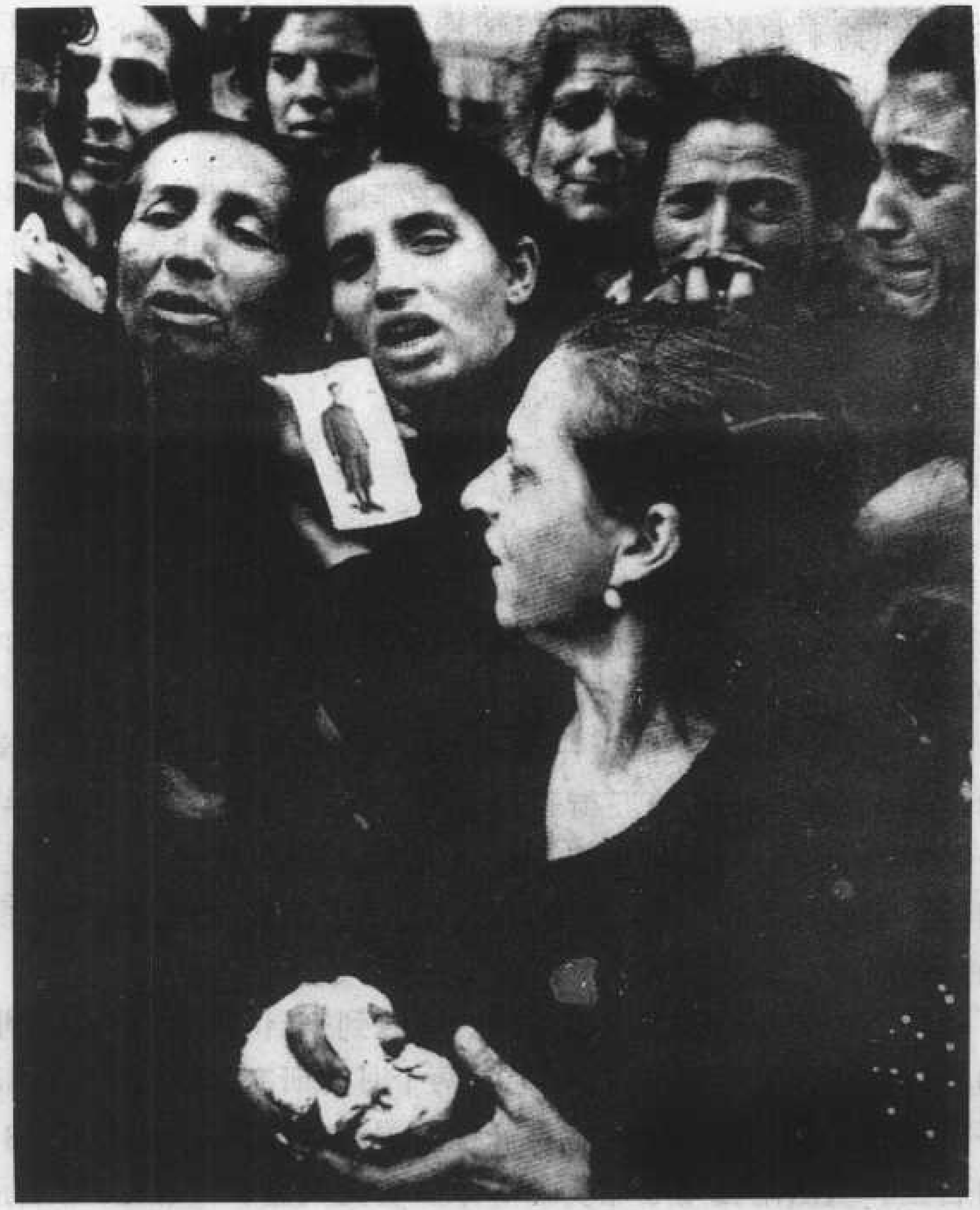


图 132:卡帕 “询问儿子消息的母亲们”

从沙漠到柏林

1943 年春，卡帕来到非洲的阿尔及尔。这里，德军降美尔将军与美国的艾森豪威尔将军正在对峙，卡帕冒着枪林弹雨，拍摄着沙漠、枪炮和死尸。这时，柯利阿茨社却以某种理由解除了同卡帕的合同，但卡

帕没有屈服，他又飞往西西里，参加了苦难深重的意大利战争。在通往遥远的罗马之路上，他与士兵们一起前进着。在罗马即将沦陷之时，他正在返回伦敦的路上。在伦敦有卡帕自怀特去世以后结交的第一个女朋友宾奇。但是，由于许多采访任务在等待着他，他只与宾奇匆匆见了一面，便分手了。

1944年6月6日，卡帕渡过英吉利海峡，参加在法国诺曼底海岸登陆战。凌晨4时，卡帕等人乘上登陆艇，等快接近岸边时，卡帕为了抢上第一个镜头，就奋不顾身地跳入海中。海水冰凉刺骨，但仍未能阻止他的拍摄。登陆后，战斗异常激烈。卡帕边爬行，边拿着照相机，并向战友递送威士忌酒。有两名战士刚喝完酒，一发炮弹爆炸，就倒下了。但是，卡帕全然不顾地拍摄着。待他返回海上，当他好不容易爬上舰艇时，身上还沾着死难者的血肉。

图133：卡帕 “印度支那战争” 1954

卡帕有些失神落魄。他在这历史性瞬间里共拍下106张照片。助

手们在暗房里看到这些底片时，都为那悲壮的场面所震惊。可惜，底片在烘干时，由于过热，乳剂溶化了。庆幸的是，还有 8 张底片没有被损坏。

以后，卡帕又进入巴黎、柏林，最后的战斗在那里展开。在一幢四层楼的公寓上面，有五个士兵正在为掩护过桥部队做阻击准备。卡帕在士兵们的后面，对准了他们。一个正在用机枪射击的年轻班长，突然站了起来，像是要确认自己是否能成为最后一张战争照片的主角似的，看了卡帕一眼，然后无声地倒下了。在他的双眼之间，鲜血涌了出来。这位青年人一生中的最后形象，留在了卡帕的胶片上。几天后，柏林被攻克。生存者，可能已经忘却了死去的人，因为那是战争。

悲恋与死亡

战争结束了。卡帕要回到宾奇那里，他想象中宾奇定会热烈地拥抱他。但是宾奇变了。她说："我等你的时间太长了，孤零零的我就不能再去爱别人吗？"卡帕竭力想改变她的这种想法。然而，宾奇还是静静地走了。留给卡帕的只有门外放着的两份牛奶和报纸。卡帕打开报纸，第一版上印有一排醒目大字：战争结束了！

不知为何，卡帕不愿再拍战争题材的照片了。他每天忙于马格那姆的会长事务，即使是朝鲜战争，他也未能参加。1954 年，受日本《每日新闻》社邀请，他访问了日本。他拍摄比基尼，拍摄伤兵和微笑的神像，拍摄参拜浅草观音的男人。

不久，印度支那战争告急，《生活》杂志聘请他前往，卡帕决定去参加。他怀着一丝悲怆的伤感出发了。5 月 25 日，在越南战场，卡帕被地雷所炸，结束了短暂的 41 岁生涯。一生憎恶法西斯战争的卡帕，终于在战争中献身，这是多么悲惨的命运。

把相机对准战争孤儿

戴维·西摩(DAVID SEYMOUR 1911—1956)

马格那姆是布列松,已故的卡帕和西摩三个人一起创立的。继前两人之后,这里应该讲讲西摩了。

三个人里卡帕倒在印度支那战场,西摩也在 1956 年拍摄苏伊士动乱中,身中埃及军的炮弹,壮烈牺牲。这大约是卡帕死后两年发生的事情。

那时,西摩仅 45 岁。马格那姆三人中,只剩下布列松一个人了。如果说,这就是新闻摄影家的命运,那么,这未免太残酷了。虽然作为新闻摄影家的任务就是要随时随地置生死于度外,但是,这样的结局未免让人难以接受。

西摩的性格是三个人中最朴实,最深沉的。他脸上总是浮现出温厚的表情。头顶几乎光秃秃的,但从隐藏在宽边眼镜深处的眼睛里,能感受到宽容的神情。

西摩也是一位战争摄影家。然而,使西摩这个名字永垂不朽的,并非是他拍摄战场上优秀照片而获得的,而是由于他为那些失去父母的战争孤儿做了许多工作。他的照片在 1949 年被收集汇总,并命名为"欧洲的孩子们"。日本也发行了名为《小小生命》的画册。

厌恶世俗名誉、洁身自好的西摩生前从没有为自己办过一次个人影展。他的唯一的影展是在他死后 1957 年举办的,题为《西姆的孩子们》。西姆,是西摩的爱称,正如他影展的题名那样,他的作品倾注着对于战争孤儿的爱。战争,使人们的心灵荒芜了,然而,西摩拍摄这些儿童时,却怀有极大的同情心,因而,他的照片富有极强的感染力。

他,就是孤儿

图 134:西摩 “希腊的孩子”

是什么促使西摩以这样的爱心去拍摄那些孤儿？虽然他已经长大成人,但别忘了他的父母也是在战争中丧生的。因此可以说,他也是战争孤儿。

西摩,1911 年生于华沙。在华沙的时候,他叫西玛,西摩是他远渡美国之后改称的。

西玛一家是经营出版业务的，但出版过什么，至今无法考证。幼时的西摩幻想成为钢琴家。

波兰，今天是东欧的社会主义国家，但是它的发展历程是曲折的。它的国土是以奥得河流域的平原为中心而展开的。北到波罗的海，东与苏联接壤，西靠东德，南接捷克，是一段狭长地带。长期以来，它就是列强纷争之地，曾几度沦为殖民地。第一次世界大战中，为奥地利、德国占领，建立起波兰王国。1918 年，根据布鲁塞尔条约，波兰成为德国和俄国的缓冲地带。

西摩的童年是幸福的，波兰曾出过著名的钢琴家肖邦。但是，不久西摩认识到自己天赋不足，便出走到莱比锡。在莱比锡工艺学校学习摄影与设计，后毕业于巴黎的索邦大学摄影专业。

他在索邦大学学习期间，战争的风云已在欧洲上空越聚越厚，并徐徐扩散。1939 年 9 月 1 日，希特勒的军队攻入波兰，开始了第二次世界大战。华沙在希特勒的闪电战术之下，仅两个星期便沦陷。苏联依据德苏互不侵犯条约，进入波兰，使波兰再次被分割。

但是，波兰最大的悲剧还是 1940 年 8 月开始的。希特勒击退苏军后，全面占领波兰，实行最彻底的高压政策。

在这个高压政策下震惊世界的事件是，距华沙 160 英里的奥斯威辛集中营中，三百万人被虐杀。关于这一事件，阿兰·雷尼导演的《夜与雾》电影及同名小说中有详细记载。那些战争中的妇女和儿童被关到一间房子里，然后施放毒气，活活地被熏死，令人惨不忍睹。

西摩的父母，战争开始就被夺去家业，惨死在纳粹党人手里。对西摩来说，再也没有比这更令人痛苦的事。虽然他已经成年，但是，仍同样作为战争的孤儿，被抛上街头。

可以说，这就是他拍摄《西姆的孩子们》的根本原因。无论从何种意义上讲，他不能不是反战的。他所倾诉的反战情绪，既不是为了个人，也不是为了国家，而首先是为了那些与自己同命运的战争孤儿。

走了随军记者的道路

图 135:西摩 “蒙德·卡西诺的孤儿” 1943

1936 年,西摩参加巴黎新闻社摄影记者的考试,不幸落第,便走进附近的一个咖啡馆里,奇遇布列松和卡帕,从而开始了这三个无名之辈的共同生活。虽然以后创立了马格那姆,但是三人时常离散,走上他们各自设计的道路。

西摩与卡帕曾在一起拍摄过伊比利亚半岛动乱,照片最先为《生活》杂志所用。之后,他远渡美国,卡帕去墨西哥和中国,布列松到了英国。

图 136:西摩 “战争孤儿”

我们至今不清楚西摩赴美的原因。但是他加入美国空军,成为谍报将校。当时,在空军摄影情报部里的还有斯泰肯等人,这里成为记录战争的中心,西摩也成为其中的一员。然而当时西摩究竟留下什么纪实照片,却无人知晓。

1944 年 9 月,离开巴黎已经五年的西摩返回故地,在一次宴会上见到卡帕和布列松,1947 年战争结束,他们创立起“马格那姆”。

图 137:西摩 “意大利的少年导游”

洒满人间的爱

无论是卡帕，还是布列松，在战争中都以其各自辉煌的成就令人注目。但是，西摩还是在战后，才真正走上摄影家的道路。

战后，他受联合国教科文组织的委托，实地拍摄一些战争孤儿的照片。他的照片并非都是悲惨场景。他拍摄的，是那些尚未意识到战争残酷性的孤儿们所表现出天真的情景，这种天真无邪的情绪往往使成年人看了心酸。这里刊登的一张照片，是在联合国援建的战争孤儿院中拍摄的。从画面上可以看出，一群孩子在保姆拉起的小提琴旋律中向前行进的场景。他虽然不是一位伤感主义摄影家，但是，他却很好地表达出了自己的感情。当然，他也拍摄了许多悲惨的孤儿照片，他对所有的孩子们，都是充满着深情和人类的爱去拍摄的。

他终生独身，原因不明，或许是他认为结了婚就会只爱自己的孩子了。于是，他却向一切孤儿奉献出自己全部的爱。

图 138：西摩 “以色列士兵”

在近代世界摄影家中，像西摩这样站在人类情爱的立场上去拍摄孩子多种侧面的摄影家是寥寥无几的。特别是能拍出如此感人的儿童照片的，更是凤毛麟角。

他站在人道的立场上，把相机对准那些弱者，试图去抗议，去说服。他拍摄战争题材，主要表现出他对战争的无比憎恨。不，与其说他拍战争，不如说他实际上是拍战后，即战争留给人们需要解决的问题。

虽然西摩在埃及动乱中也拍摄了一些优秀作品，但是，当我们一提到西摩，人们自然而然就会想到他拍摄的那些战争孤儿形象，从这些形象中，我们都能深深感受到西摩所倾注的爱心。

战后十年中，西摩没有像布列松和卡帕那样引人注目，但是，他富有人情味的风格却深深地留在人们心里。在我们重新评价西摩的照片

时，应该认识到现代摄影中很重要的一点就是“向人类付出全身心的爱”。

图 139：西摩 “孤儿们”

以相机追求和平的人
沃纳·比肖夫(WERNER BISHOF 1915—1954)

比肖夫死于秘鲁的消息传到日本,是在1954年一个阴雨绵绵的梅雨季节。5月25日,他在前往秘鲁森林进行创作时,因车祸与同车人一起翻下500米深的山谷。

同一天,在印度支那,卡帕不幸触雷身亡,真是奇异的巧合。在一天里,马格那姆丧失了两位巨匠,命运开了一个极大的玩笑。就这样,1954年,世界上消失了两位重要的新闻摄影家。

比肖夫终年仅39岁,是位前途远大的青年摄影家。他的墓安置在卡亚俄港附近。

但是,这次秘鲁之行,比肖夫为我们留下了许多杰出的作品。例如,他用85毫米长焦距镜头拍摄的《吹笛少年》。身穿粗布衣,肩背大口袋的秘鲁少年,在山道间边吹笛,边行走。虽然画面简单,却充满了抒情韵味,使人感到比肖夫的温暖的胸怀。

这幅作品已成为遗作,现在看到它,似乎那少年吹奏的笛声,正在为比肖夫的死表示深切的哀悼。

纯粹的瑞士摄影家

战后的瑞士,是世界摄影浪潮的中心。因获古根海姆奖而名声大振的罗伯特·弗朗克就是瑞士人,生在美国,长在瑞士,以强烈表现立足于世界影坛的W·克莱茵是弗朗克的朋友,他也是一位很突出的新闻摄影家。然而,在这些摄影家中,最引起评论界注意的,应属比肖夫。他于1915年生于苏黎世,父亲是个普通的职员。

比肖夫从少年时起就非常喜爱绘画,对其它科目不感兴趣。这样,

父亲只好让他退出原学校进入苏黎世美术学院摄影专业学习。这是1933年的事情。

图140:比肖夫 “在朝鲜” 1951

在学习中，他直接受到著名摄影教育家亨斯·菲斯兰的教导，使他学到了成为一名摄影家所必备的基本技巧。同时，比肖夫开始对印刷美术设计产生兴趣，这与他从小喜欢绘画的志向有一定关系。菲斯兰在教学中，采用发挥学生个性的方法，使比肖夫能够按照自己的成长规律去发展。

比肖夫爱好印刷美术设计是在他毕业时从事照相馆工作而引发的。他在照相馆里以商业摄影为目标，工作了十年，之后，他的名气越来越大。

这一时期，他的照片主要强调造型部分，他的新闻照片也非常重视造型处理，使其别具一格。可以说，这段时间的锻炼，为他今后的发展

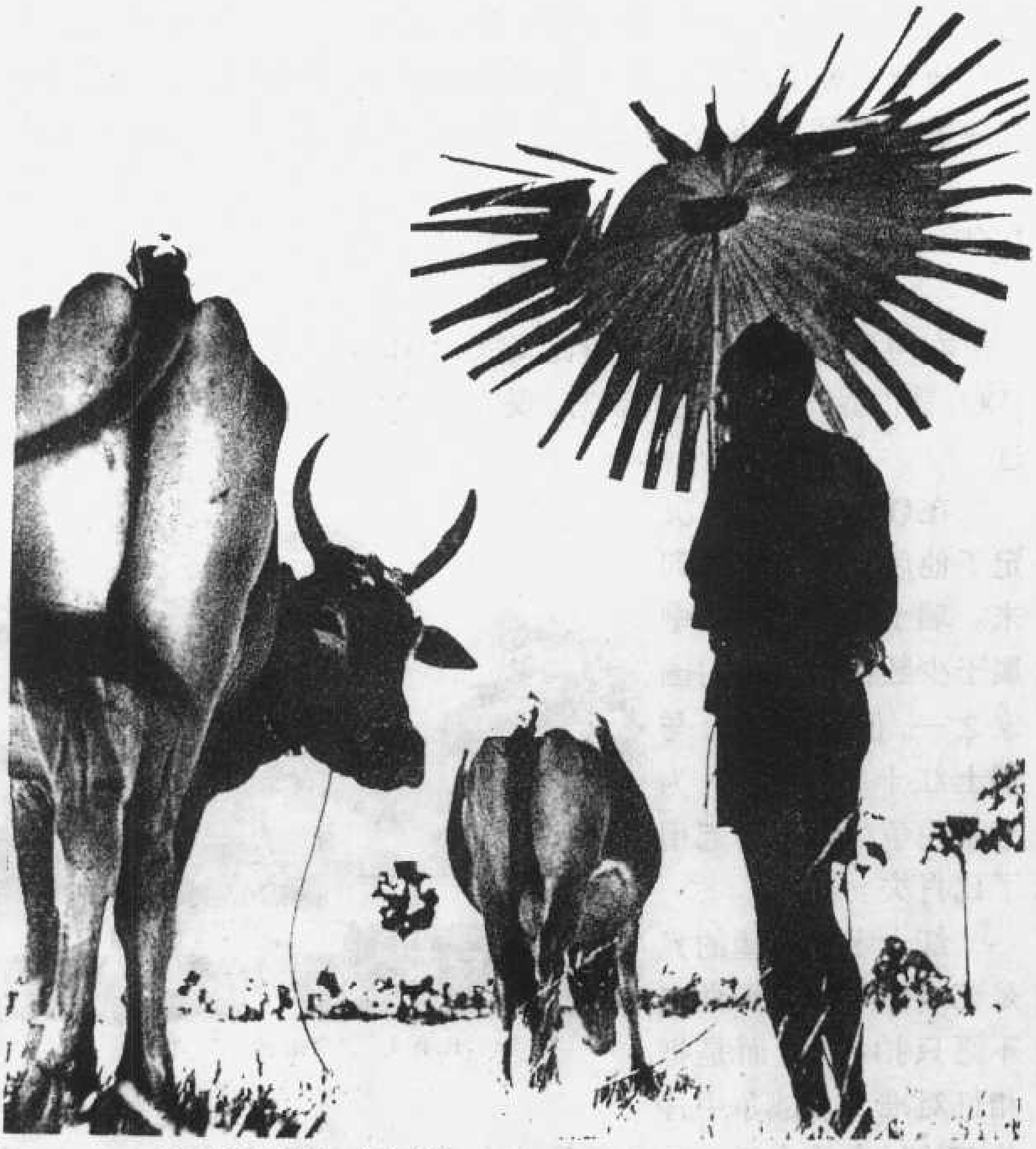


图 141:比肖夫 “农夫”

打下了很好的基础。

比肖夫直到离开人世,总是坚信自己不仅是新闻摄影家,也是艺术家的信念。虽然许多人认为“新闻照片不是艺术”,但是,这种观点是对艺术观念的一种偏见。长期以来,人们对摄影产生过种种误解。其实,艺术观念在变化,人们的认识也应该不断变化。因此,站在新的艺术立场去追求新闻摄影的变化,追求新闻摄影的新的艺术性,是比肖夫终生

的目标。他常常以一个艺术家的规范要求自己，决不妥协。一次，曾有人向他索取朝鲜战争中共产党俘虏的照片，他说“艺术不能出卖”。他视战争为罪恶，他是站在人道主义立场上来拍摄照片的艺术家。

从《DO》到马格那姆

在照相馆中开始扬名的比肖夫，1940 年，成为《DO》的摄影记者。《DO》是世界一流的美术杂志，现在仍在发行。克莱茵曾在那里工作过。

在《DO》的工作，决定了他后半生命运的到来。瑞士虽然在大战中属于少数保持中立的国家之一，但是，《DO》与瑞士红十字会合作，为记录战争的灾难而起用了比肖夫。

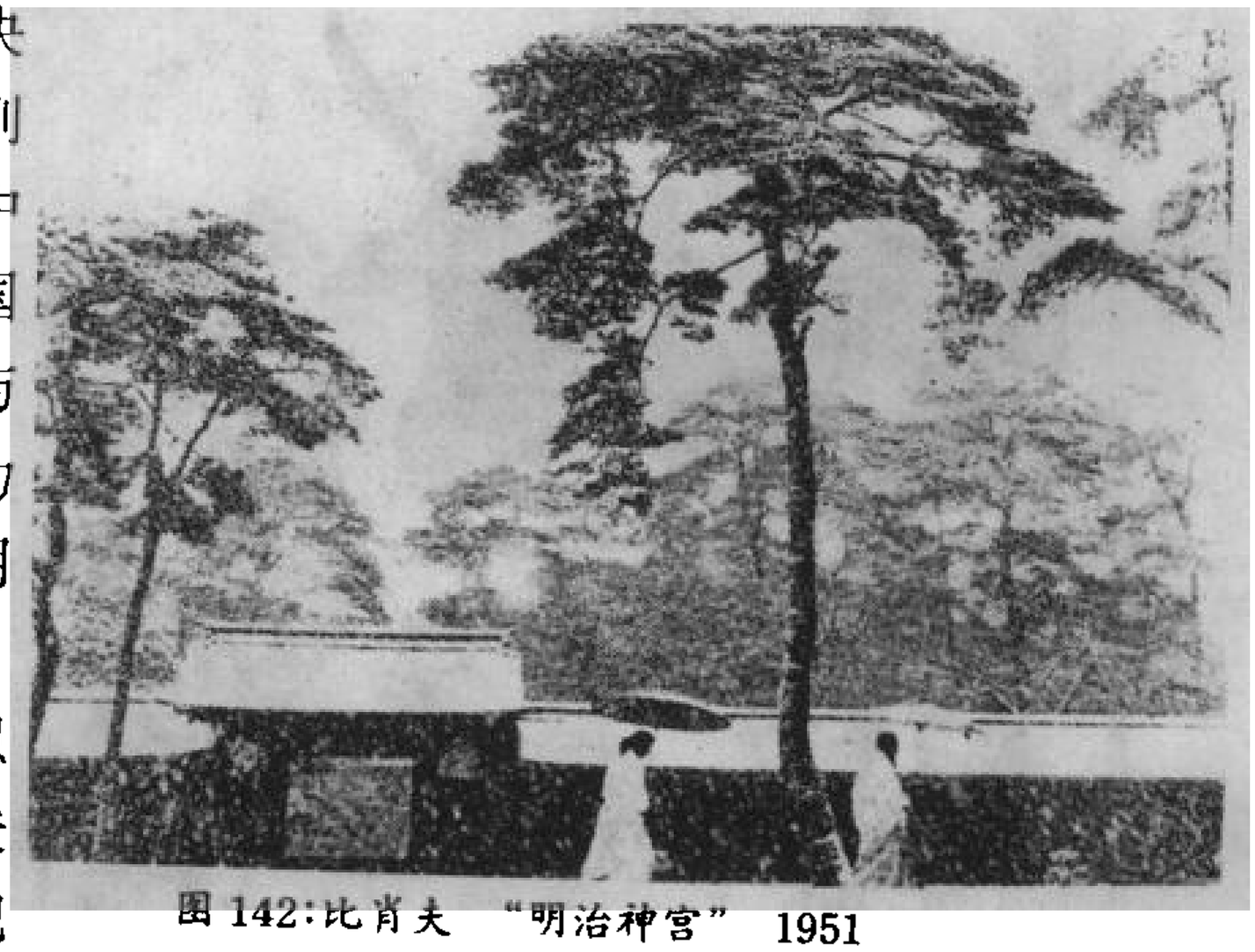


图 142:比肖夫 “明治神宫” 1951

红十字会希望的只是记录战争，但比肖夫不愿只拍战争，而是把相机对准了在战争中挣扎着的民众的命运。他常常是站在受害民族的立场上，直到战后，他依然如比。妇女、儿童不断出现在他的作品中。

他以欧洲战场为主，拍摄战争中民众的生活。这种题材对于他是有生以来的第一次。在此之前，他一直是以唯美主义手法去拍摄大自然景物的，过去他说过：“我之所以只拍摄这些景场，是因为我自己能够捕捉到自身意识的存在”。然而，战争却把他的视线从唯美主义世界转移到了现实社会。如果没有战争，也许他会一直沉浸在他寂静的唯美主义世界中进行创作。

现在，他不得不面对现实，他一面感受着民众生活的苦难，一面被

民众的喜怒哀乐所震动。为此，他在《DO》中大声疾呼，也决定了他今后的道路。之后，他又把足迹留在了共产主义国家，拍摄《铁幕背后》，在《生活》杂志上发表，因此而闻名。

图 143：比肖夫 “秘鲁牧童” 1954

从 1946 年到 1949 年，他的生活是在东奔西跑中度过的。1949 年在瑞士结婚，并加入了马格那姆，成为瑞士方面负责人。

1951 年，马格那姆计划为比肖夫搞一次日本摄影旅行。比肖夫先取道印度，在那里拍摄潦倒的贫民，留下了许多不朽的作品。然后，经香港到日本。

他在日本逗留了八个月，为《生活》杂志拍摄朝鲜战争，并与日本摄影界进行了广泛的交流。他对日本的风土人情表现出极大的兴趣，拍摄了大量的照片。1954 年，他将这些照片题名为《日本》，并编辑成画

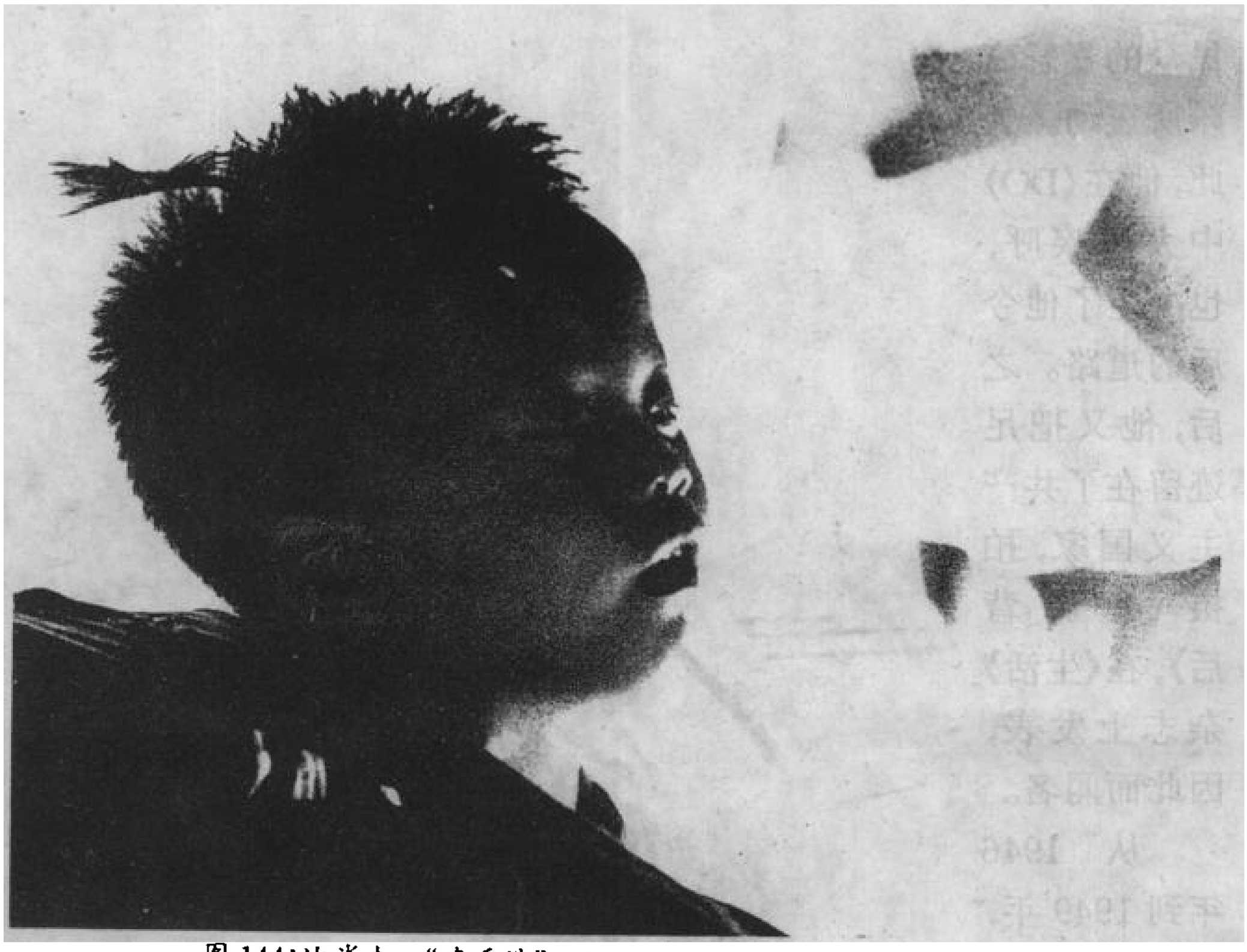


图 144:比肖夫 “在香港” 1952

册出版。这是最早由外国摄影家拍摄介绍日本的摄影集。书中充满了好奇和惊喜,却没有偏见。从这些照片可以看出,比肖夫在评价客观时象对保持了客观、温和的态度,他是一位优秀的新闻摄影家。

1953 年,比肖夫前往美国,1954 年又从墨西哥到达巴拿马。他那一次是去拍摄南美人民生活的。但是,命运的利剑却在悄悄地向他刺来。当他从巴拿马到智利,最终踏上秘鲁的国土时,虽然获取了无数个杰出的镜头,但是,付出的代价却是自己的生命。

作品·人性

比肖夫死后三年的 1957 年,他的遗作展在苏黎世开幕,感动了许多人。从 1953 年到 1957 年,他的影展《极乐》曾在欧洲各地巡回展出。

比肖夫的风格简而言之就是:贯穿始终的人性、和细致、缜密的造

图 145:比肖夫 “印度饥荒” 1951

型,始终保持冷静的画面。

他的早期作品中,唯美主义风格浓厚,抒情诗一般的美感洋溢在画面中。同时,他又十分注意准确的造型处理,避免画面中易犯的毛病。他从事的印刷美术设计,为他的画面构成打下了坚实的基础。

他不是一位描写战争现场的战争摄影家,这是他与卡帕的不同之处。卡帕是反法西斯主义的,比肖夫则更像一位宗教式和平主义者。与其说他面对战争,不如说他从不过问战胜国或战败国,而是把相机对准战争中的受害者。如上所述,他的作品并非大声疾呼的抗议,而是向

读者提出静观变化的要求，这就是他在新闻摄影中的独到之处。

据比肖夫的友人回忆，他终生热爱美术，他喜欢西班牙画家、立志学习毕加索的艺术风格。他是个爽快人，但不是一位开朗的社交家，闲暇时光，他总是面对画布度过的。现在，回过头来，仔细回味，似乎他的《吹笛少年》中充满着一种寂寞的情绪。或许在遇到这位少年时，他无意中预感到自己的命运。无论怎样，画面中弥漫着和平的沉寂，它使我们为之倾心。

图 146:比肖夫 “秘書”

图 147:比肖夫

自始至终贯穿着人类的爱

尤金·史密斯(EUGENE SMITH 1918—)

那个村庄座落在西班牙干燥的高原上。从地图上可以看出,它恰好位于首都马德里与葡萄牙国境线的中间。村庄阴沉沉,烟雾弥漫,每时每刻无不在贫困中挣扎,而命运之神似乎赐予了它理所当然的贫穷。

铁路,在离村子很远的地方铺设,村里很少有人坐过火车。假如你想到这里来,就不得不走一条似乎从中世纪起就没有改建过的、20 里长的硬板路。因此,前往的只有那些好奇的人,或是销售香水和化妆品的商人们。

一天,村里突然来了一个男人,他挂着照相机,戴着眼镜,板着面孔。村里人惊恐万状地从窗户缝中向外窥视着。这些从未见过世面的人以为这个人是由政府派来征收税金的官吏。然而,那男人的表情却不像人们想象的那样,他的脸上没有官吏那种恶意的微笑。男人告诉他们,他是美国《生活》杂志的摄影记者,叫尤金·史密斯。

村里人逐渐聚集到史密斯身边,注视着他的脸,询问他来这里的目的。村里人说,您不仅要如实地记录下我们的贫穷,还应该真心实意地感受一下我们的情感。史密斯后来在他的日记中写道:"那时,我无言以答。我虽然是来拍摄他们的贫苦生活,但是,我却无法真实地反映出他们心底的呼唤。我要努力!"第二天,村里的一位老人故世,他的贫困的一生,似乎只有在他升天之时才感到了生活的乐趣。"为上帝所召唤,我们幸福了",这是老人临死时呈现出的微笑。但是,死亡本身毕竟是令人难过的。村里的妇女都围在老人的灵床边,她们身穿黑色丧服。史密斯悄悄拿起相机,他的心灵已经为送葬人悲痛欲绝、但又毫无表情的面孔所震撼。他写道:"他们只是劳动,睡觉,烤着面包,为了面包而拼死劳动。支撑这一切的是信仰,因此,他们总是无法放开死人的双

手。”

图 148:史密斯 “西班牙村庄”

尤金·史密斯的杰作《西班牙村庄》，登在《生活》杂志 1950 年 6 月 4 日号上。这组共 18 幅的照片，在读者中引起了强烈的反响。他向那些只知道西班牙斗牛士的读者，展示了弗朗哥统治下西班牙的现实。“西班牙的现实与人们的想象相距甚远。村里人在掌头大小的土地上耕种，只知道埋头苦干。但是，他们却总是摆脱不掉贫穷的困境。当然，他们仍在活着。”

史密斯的心

史密斯热爱那些人，满怀着深切的同情爱着他们，他谴责使人们贫穷的政治和宿命观。史密斯的这些照片，许多受到查禁。虽然政府表

图 149:史密斯 “爱女乔妮塔”

面上发给拍摄许可证,实际上弗朗哥政府却是处处刁难。史密斯曾愤怒地写道:“很清楚,他们在监视我。当我走进农家,拿着相机,并相互交谈时,他们便关上窗户,压低嗓音,低低地叽喳着。当我一离开,他们马上派人,向村里人询问我们交谈的情况。为什么他们要妨碍我的工作?当然,我是十分小心地工作着。值得庆幸的是,村里人都对我感兴趣。”

终于,史密斯预感到危险的临近,他当夜乘车赶回巴黎。

八百户人家,二千三百多人,对于这些生活在极度贫困中人们的生活和思想,史密斯渴望能真实地记录下来,人道主义的感情无时不在撞击着他。《西班牙村庄》里,有一张是抓拍一位七岁女孩在圣餐上的场面。母亲从快要倒塌的墙壁上打开窗户,女孩身穿白色衣裳,旁边还有一位少女背着孩子,赤足站立着,一个赤身的孩子拿着扫帚在清扫道上

的马粪。画面表现了贫穷,更反映了那些只靠信仰支持下活着的人们的生活。史密斯怀着怜悯之心记录下他们的一切。

用相机向可怜的人们传递着爱

尤金·史密斯的主题是,向人们传递“爱”的信息!《我的女儿乔妮塔》中的一张,是拍摄了作者自己年幼的女儿和儿子在森林小路上行走的场面。这张照片参加“人类大家庭”影展时获得好评,里面表现的是父母对于儿女的深沉的爱。表现同样主题的还有《助产妇》,描写一位黑人助产妇热情地帮助黑人产妇的情景。这是向社会上种族歧视思想的挑战。还有《乡村医生》,表现了一位医术高明的医生为了给贫苦人看病,把自己的青春都奉献出来的事迹。

“我是个理想主义者。如果我能成为曾经梦想过的艺术家,一定会很幸福的。但是,我却是一位杂志摄影记者,在我作为一个艺术家的同时,还不能不作为新闻记者去获取素材。”史密斯的成就刊登在《生活》杂志 1948 年 8 月 15 日号上。但是,《生活》杂志的编辑却不能正确地理解他的工作。因此,也就难以选择能够真正表现他的创作意图的照片。史密斯一怒之下,离开了《生活》杂志。

图 150:史密斯 “爱女乔妮塔”

来自匹兹堡的挑战

史密斯离开《生活》杂志后,于 1955 年加入马格那姆集团。从 1956 年开始,在宾夕法尼亚州的工业城市匹兹堡市进行纪实摄影的创

图 151:史密斯 “助产妇”

图 152:史密斯 “匹兹堡工人”

作活动。其中一部分发表在《摄影年鉴》1959 年版上。这本年鉴评价《匹兹堡》一组照片为“城市的一大叙事诗”。这组作品从客观和微观的角度表现了匹兹堡市的人,街道和工业,穿插了人们的希望与绝望,也没有忘记为未来大唱颂歌,是一曲宏大的交响乐。

为此,史密斯获得古根海姆奖。史密斯的生活非常简朴,他的妻子为生活所迫去做护士。他对来访的日本记者棚桥紫水说:“你认为摄影的表现由什么决定?这是难以言尽的,它是摄影家本人的思想!”

史密斯简历

他 1918 年生于美国堪萨斯州。18 岁在《新闻周刊》任记者,19 岁进入《生活》杂志,直到 1941 年。太平洋战争爆发后,他从军,前往桑庞和冲绳。

在桑庞拍下恐怖的照片《日本妇女奔逃的情景》后,不幸在冲绳身负重伤。

1948 年，史密斯重返《生活》杂志，并创作出许多优秀照片，其中有《没有细菌的生活》(1949)、《乡村医生》(1948)、《中间的妻子》(1951)、《化学王国》(1953)等等。

大演出家哈尔斯曼

菲利普·哈尔斯曼(PHILIPPE HALSMAN 1906—　)

到目前为止,像哈尔斯曼那样使人感兴趣的摄影家为数不多。1959年,他出版了《跳》的摄影集。作品里出现了许多社会名流,包括政治家、财阀、演员面带微笑跳起的情景。例如,摩纳哥王妃凯琳挽起裙边,优雅地跳跃;美国前总统尼克松面带歉意的跳跃等等。

具有这种奇妙的构思,并把它们汇集成册的,恐怕只有哈尔斯曼才能做到。如果说荒谬,那么,没有比这本摄影集更荒谬的了。哈尔斯曼用"跳跃心理学"来为自己解释:"文明人由于他们从小受到的特殊教育,便竭力掩饰自己的感情和性格表现。我们只要看到他的脸,便很容易了解他的全部。虽然有许多方法可以摘掉人们的假面具,恢复人类的本性和心理状态,但是,都不如跳起来的效果好。当人们抗拒地心引力,向上跳跃时,他无法同时控制住面部表情和手脚的肌肉运动,因此,在这一瞬间,他的假面具被抛弃,本性的东西便显露出来。

喻尔斯曼是一位戏剧性的人像摄影家,他主要采用明快、轻松、易懂的手法进行创作。

那么,他作为新闻摄影记者又是如何表现的呢?1958年4月,《生活》杂志摄影展在纽约和东京同时开幕,他的参赛作品是一组"世界美女",让各国选拔出的美女站在各自国家美丽的风景中进行拍摄,从而表现"女人是国家的骄傲"的主题。从这里,我们可以看出他的表现手法是很通俗的。在他的风格和表现上,没有新闻记者的狂热。有些文学家推崇他为"最优秀的人像摄影家"。他的作品正是依靠轻松、别具一格的表现手法,吸引了众多的崇拜者。

巴黎的青春

哈尔斯曼1906年生于北欧拉脱维亚精致的首都里加市。1940年移居美国，现在，他已成为第一流的摄影家。他是牙科医生的儿子，曾进入高等工业机械专业学习。后因父亲病故，不能不前往巴黎。在巴黎，父亲留给他一架6×12英寸的相机。最初，哈尔斯曼只是感兴趣才使用这架相机，但是，当他发现照片可以变成金钱时，他改变了对黑箱子的看法。

图153：哈尔斯曼 “两个女人”

图154：哈尔斯曼 “达利”

他曾在《法国时装》等杂志上发表过人像摄影照片，并小有名气。但是，对于注重内心表现的法国艺术，哈尔斯曼的作品似乎难以获得当时的好评。直到移居美国之后，他才开始崭露头角。但是巴黎是哈尔斯曼成为摄影家的启蒙地，也是他度过青春的地方。他住在蒙帕纳斯，那是法国文学艺术家聚集的地方，因而使他得以与艺术家们密切往来。

在这期间，他还写下了两部剧本，成为多才多艺的摄影家。

1939 年 9 月，第二次世界大战爆发，第二年 6 月，法国沦陷。哈尔斯曼不得不向南迁居，到达马赛后，他的全部家产只剩下一口锅，一架相机和十几幅作品。在马赛港上，许多难民争先恐后爬上外商船，企图逃往国外。由于哈尔斯曼是个业余摄影家，受到美国领事的特别关照，于 1940 年 11 月被送到纽约。

《生活》的封面摄影家

他一贫如洗，仅有的十几幅作品并不能帮他改变现状。妻子带着

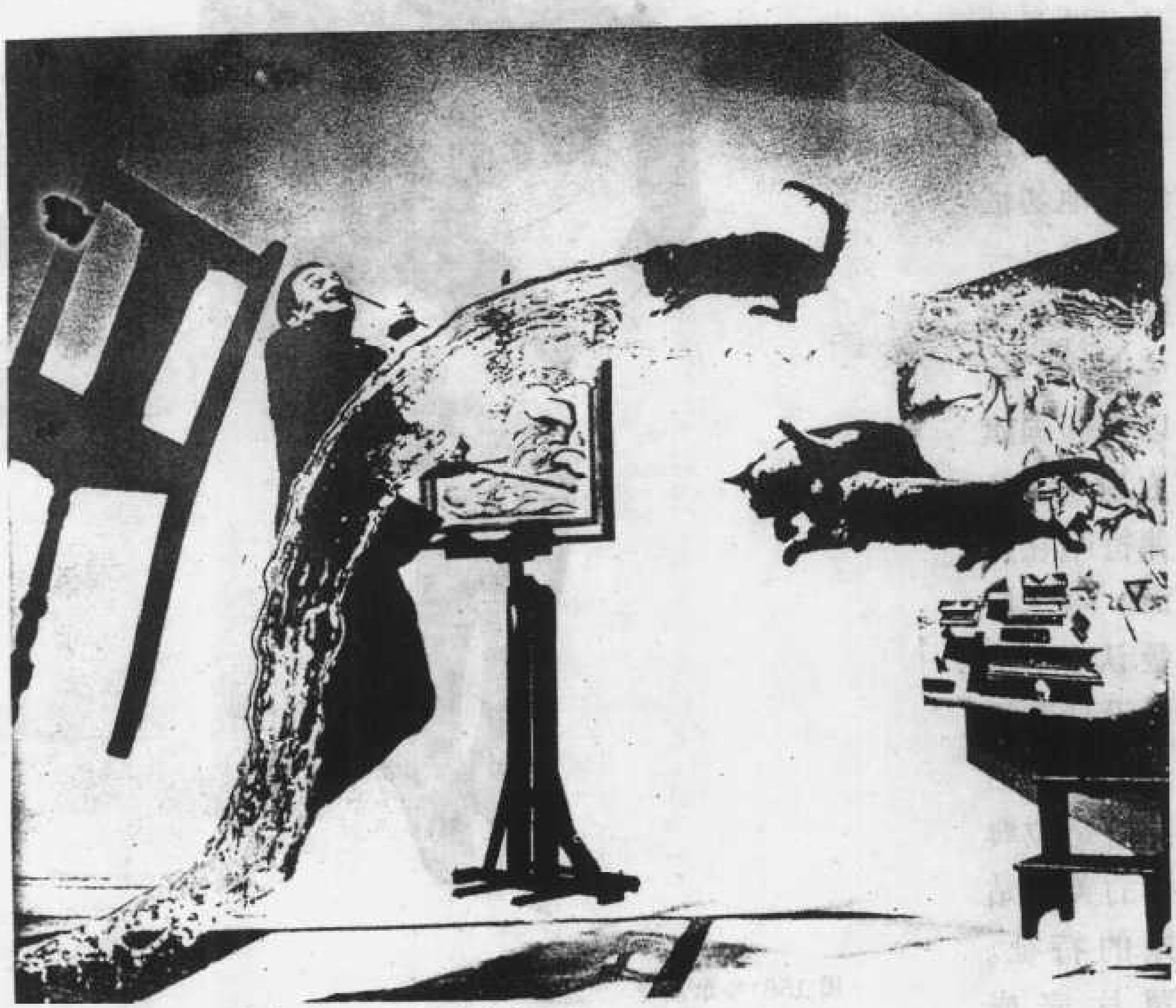


图 155：哈尔斯曼 “达利、猫与椅子”

两个孩子先行到达纽约等待着他。当时，唯一能使他获得生活来源的只能是拍照，然而，他却没有能力支付一个模特的钱。但是，命运之神终于向他伸出援助之手，他巧遇不走运的时装模特弗特，弗特也希望能与摄影家合作。这位年轻的女郎终于重新燃起了哈尔斯曼的创作欲望。

哈尔斯曼以赠送照片代替报酬为条件开始了他们的合作。这是他到达纽约五个月后的事情。他匆忙地把自己一间卧室改装成摄影室，以美国国旗为背景，让弗特站在前面。哈尔斯曼认为，这样设计背景是为了突出弗特是位典型的美国姑娘的特征。照片完成后，他送到

图 156:哈尔斯曼 “凯琳”

自己的合同单位《黑明星》摄影通讯社，但是被拒绝登载。有趣的是，当

照片被送到另一家杂志社时，对方认为他的构思很精巧，虽然没有买下照片，却付了构思费。该社以此构思为基础，重新拍摄彩色照片，却失败了，因此只好在哈尔斯曼的照片上着色，使用在全国的药房广告上。

这张照片使弗特名声大振。她受好莱坞的邀请，接受了摄像机前的表演考试。哈尔斯曼也获得权威性的艺术指导年度奖，一跃成为摄影家，登上了明星的地位。我们并不否认哈尔斯曼具有深厚的实力，但是，也不能否认机遇对于一个人成功的重要性。机遇并非时时降临，在机遇面前也并非人人都能把握。因此，哈尔斯曼的运气是极好的，他生来就具有把握机遇的敏锐能力。

图 157：哈尔斯曼 “尼克松”

以后，哈尔斯曼开始为《生活》杂志工作。1951 年，《生活》为了表彰他，在该杂志刊登了他的 50 张照片，特意专题报道了他。到 1957 年，他发表在杂志封面上的照片已近 80 张。由此可以看出，《生活》杂

志的编辑把他作为封面作家的信任程度。封面应该是明快的、吸引人的，而且还要深得读者的喜爱，可见哈尔斯曼的功力所在。他曾两次出任美国杂志摄影家协会会长职务，成就极高。

图 158:哈尔斯曼 “斯泰本松”

在已经年过半百的哈尔斯曼全部作品中，具有代表性的，是与超现实主义者 S·达利邂逅相遇并合作拍下的照片。出版的作品集除了《跳》以外，还有《法国人》和《达利的胡子》。后者就是专为达利拍摄和编辑的。

潼上修造先生曾指出，达利是一位“把自己的演出看得如同艺术一样重要的人物”。在先锋派艺术中不乏荒谬之作，但是，像达利那样身体力行地去实践那些荒谬之事的人却是寥寥无几。在超现实主义高潮中，像哈尔斯曼创作的如此出类拔萃的照片也是不多见的。超现实主

义本身作为一种主题被表现，足以使我们惊讶不止，加之哈尔斯曼又使用各种特技，更是让我们眼花缭乱了。

在摄影集《跳》中出现的，以达利为题材的“达利·阿特米卡”是其代表作。它是由达利自己的作品“莱达·阿特米卡”(1945)而构思的。那幅画面是，所有物体全部轻飘飘地浮在空中。潼口修造认为它象征了“核分裂成物质的不连续性”。为了造成这种效果，他让达利、猫、水、椅子一起跳动。拍摄时需要五个助手，其中三个人负责把各自的猫抛向空中。另二个助手，一个负责把桶里的水倒出，还有一个把吊好的椅子向上拉。

这样大型的拍摄要想全部活动同时进行是很困难的。据说至少重复了四遍才成功。这幅作品仅仅是模仿“莱达·阿特米卡”的感觉，内容上进行了两次创作，而且不具备深沉的内涵。但是，从中我们可以了解到哈尔斯曼创作的规模。我认为这是一幅十分荒谬的作品，但却并非是庸俗的荒谬，而是具有奇妙的、时间和空间倒错感的作品。

达利与哈尔斯曼的结合是很适宜的，无论性格还是风格，他们都是一脉相承的。毫无疑问，哈尔斯曼是本世纪最重要的荒诞摄影家。

色彩的魔术师
厄恩斯特·哈斯(ERNST HAAS 1921—)

哈斯 1921 年出生。他在众多的世界摄影家中,以彩色摄影为征服对象,并获得“色彩魔术师”的美称。

他第一次接触色彩,是在 1951 年前往墨西哥的途中。这个炎热的、充满着原始与现代混杂着的能源国家,强烈地吸引着每一位摄影家。这一年,刚到美国的哈斯,由于自己新颖的造型感觉得到社会的承认,每天忙于应付合同进行拍照。待合同即将结束之际,他把目标转向了墨西哥。

他为墨西哥所吸引之处,是那象征着这个国家能源丰富的色彩。它使哈斯产生了一个念头“是啊,只有色彩才是我的世界!”他在这里第一次使用柯达克罗姆反转片。

从墨西哥返回纽约的哈斯,与从前大不相同。从前,在他印象中灰尘满天的纽约街道,如今变得如此色彩鲜明,这使他惊讶不已。他开始发现表面上似乎毫无可取之处的街道的角落里,隐藏着各种色彩。他开始与色彩交谈,与色彩嘻戏,在色彩中提取富有感情的部分。当他把纽约作为色彩的组合来拍摄时,竟然产生了难以置信的印象。

他在两个月里,拍完了 150 卷柯达克罗姆。最后完成的《摩法城市的印象》,于 1953 年秋在《生活》杂志上连续发表两次,反响极大,从而获得《色彩的魔术师》的称号。从此,哈斯的彩色摄影世界拉开了帷幕。他到世界各地去捕捉色彩:巴黎、伦敦、南非、威尼斯……。特别是他发表的一组作品《斗牛》的表现手法近似于未来派的绘画,这是摄影表现手法上一次有意义的尝试。

至今,当我们提到彩色摄影时,没有一个人能像哈斯那样,在比起黑白摄影来远未稳定的彩色世界里,能够大胆地从事实践活动。哈斯

图 159:哈斯 “作品”

曾说过:“单色摄影与彩色摄影是根本不同的,彩色摄影的对象是颜色,它可以说是一个方程式。想象力对彩色摄影是不可缺少的。这种想象不是猜想拍摄对象如何变形,而是设想怎样变形。在彩色摄影世界里,还有许多偶然的机遇。因此,无论如何,要有自己的构思,重要的是有一种协调态度。”

哈斯的话很含蓄,在目前技术上尚不稳定的彩色摄影中,能够寻求一种偶然的效果,这就是哈斯在彩色摄影实践中获得的美学观点。

哈斯履历

哈斯生于维也纳。少年时代的情况已无案可查。据说,他曾在大

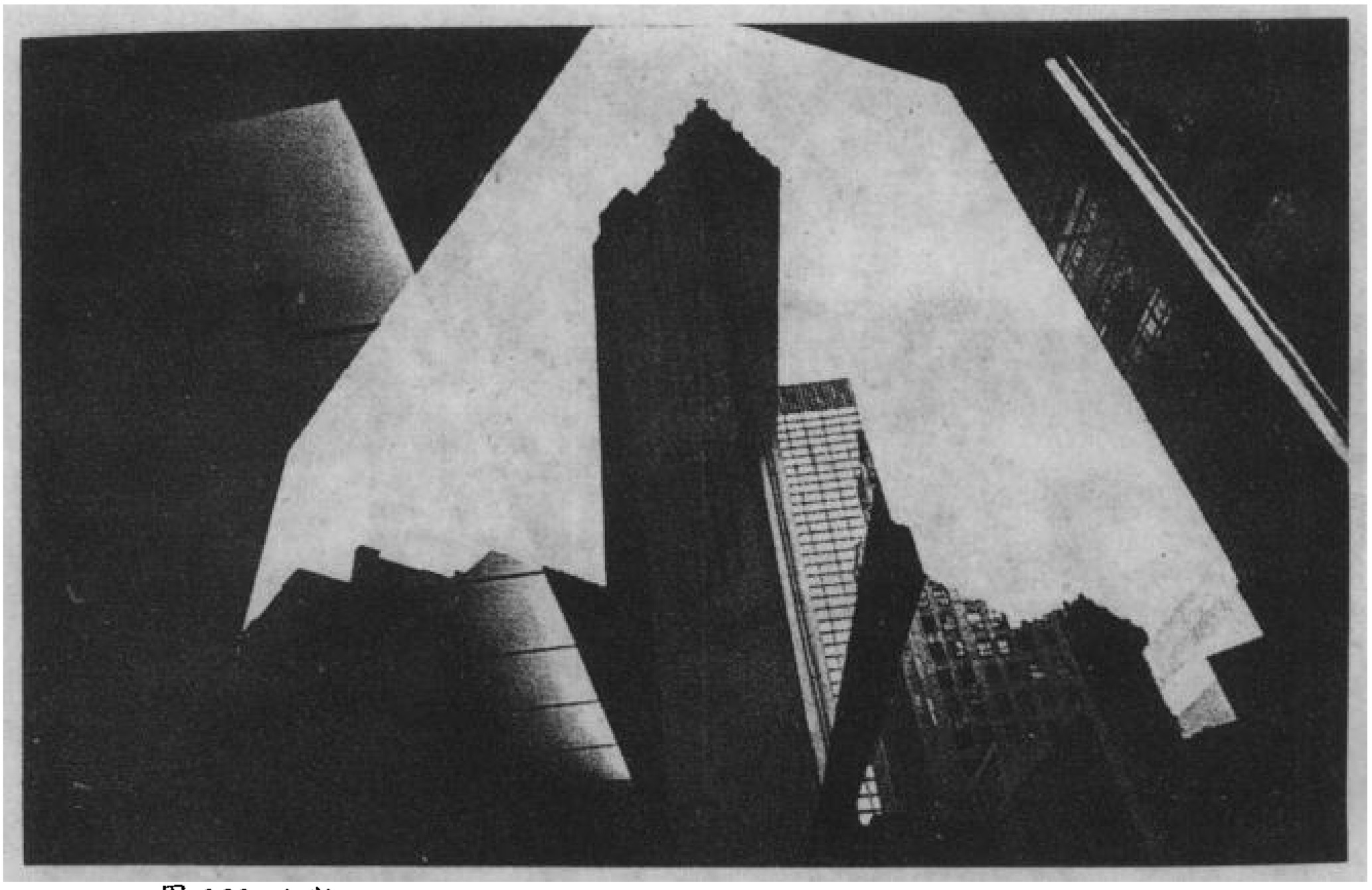


图 160:哈斯 “纽约”

学选修过医学和哲学,也有传说是在莱茵贝格学习演剧。然而,他对绘画的兴趣和关心,对他今天的摄影成就不无影响。哈斯年轻时所走的道路并非一帆风顺。他憧憬科学,热爱艺术。然而,残酷的战争使他的青春蒙上一层灰色,战争留给他的印象是很深刻的。

那时,他尚未对摄影发生兴趣,最初使他入门的是他义亲。哈斯的父亲在战争期间曾拍摄过许多照片来记录战争,给哈斯留下了照片,这些照片能够保存历史的印迹。

不久,哈斯进入一所工艺学校摄影系学习,但是,他认为在那里所学的基础很枯燥,结果,他因学习成绩差而被迫退学。离开学校,他感到一阵轻松,他当时使用的相机是罗莱,采取绘画式构图法。早期作品,充满了罗曼谛克味道,风格近似于超现实主义。信心十足的哈斯,带着他的作品,前往瑞士美术设计杂志《DO》。当时,大家认为《DO》杂志在对照片的鉴定方面具有权威性。哈斯拜访了杂志的主编 A·布朗。由于当时对于摄影的观念是真正的摄影应该是纪实的,因此,当布朗看到哈斯的照片时,第一个感觉是,此人对摄影的理解误入岐途,但同时

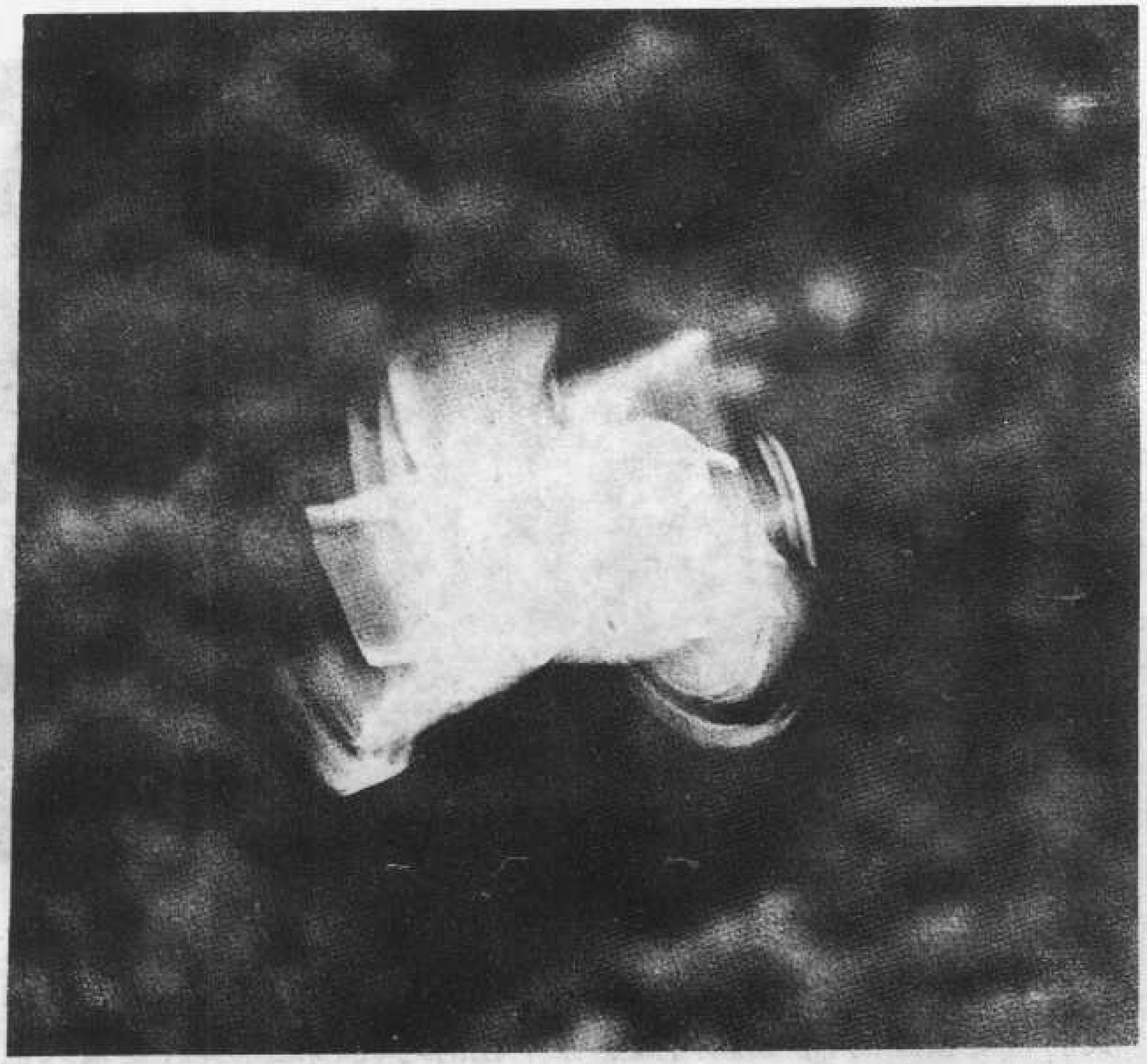


图 161:哈斯 “海鸥”

又感觉到这个年青人有敏锐的表现力。望着哈斯脸上表现出的自信与不安,布朗说:“你! 你的祖国如今怎样? 你作为他的一员,难道不能拍摄一些已在危机之中的祖国现状吗?”

哈斯的脸色一下子变了,敏感的他领悟到布朗是在要求自己从根本上改变对摄影的认识。也正是布朗的话,改变了哈斯的人生道路。

走上新闻摄影家之路

图 162:哈斯 “墓地”

哈斯的发展可分为三个阶段。第一阶段为罗莱时代;第二阶段是我们将要叙述的、形成新闻摄影家个性的时代;第三阶段,是踏入色彩世界的时代,直至今天。

哈斯听从布朗的忠告返回维也纳,开始投入到记录维也纳战后萧条的拍摄中。他一边记录着,一边牢记自己的拍摄目的。

通过这次实践,哈斯在摄影上开始形成了独特的表现手法和理论。作为新闻摄影家,他发表的第一组作品是表现圣斯蒂芬寺院救济难民的情景。这组照片卖给了美国当时向奥地利、德国散发的宣传杂志《霍特》。从此,哈斯与《霍特》建立了联系,为它提供照片,同时还拍摄一些时装照片。

然而,他真正被世界摄影界公认的契机,是在一个很巧合的机会里诞生的。

图 163:哈斯 “海狗”

一天,他因事路过维也纳车站时,恰好看到站台上从苏联归来的士兵们与他们的家人相聚的情景。当他看到这个场面,便被这人类最好的情感所感动。他忘记了将要去办理的事情,忘情地拍下了感人的镜头。这组照片感动了《霍特》的编辑,他们用 12 页来发表这些照片。由此,哈斯的命运也发生了转折性的变化。不久,《生活》杂志开始登载他的作品。

已经故去的罗伯特·卡帕当时是马格那姆的领导人。他深深地感到,在动乱年代里,多一个优秀的摄影家是极为难得的。他早就注意到刚刚登上《生活》杂志的这位敏感的摄影者哈斯。哈斯的确与众不同,他的特点是,无论拍摄什么社会主题,都包含有一个鲜明的造型风格。卡帕的评论是,新闻性和造型性结合的产物。

卡帕认为,眼前的哈斯是一位前途无量的年轻人。他作为马格那

姆的一员，承认哈斯入会的充分理由。就这样，哈斯被推荐为世界摄影界群英会萃的马格那姆会员。

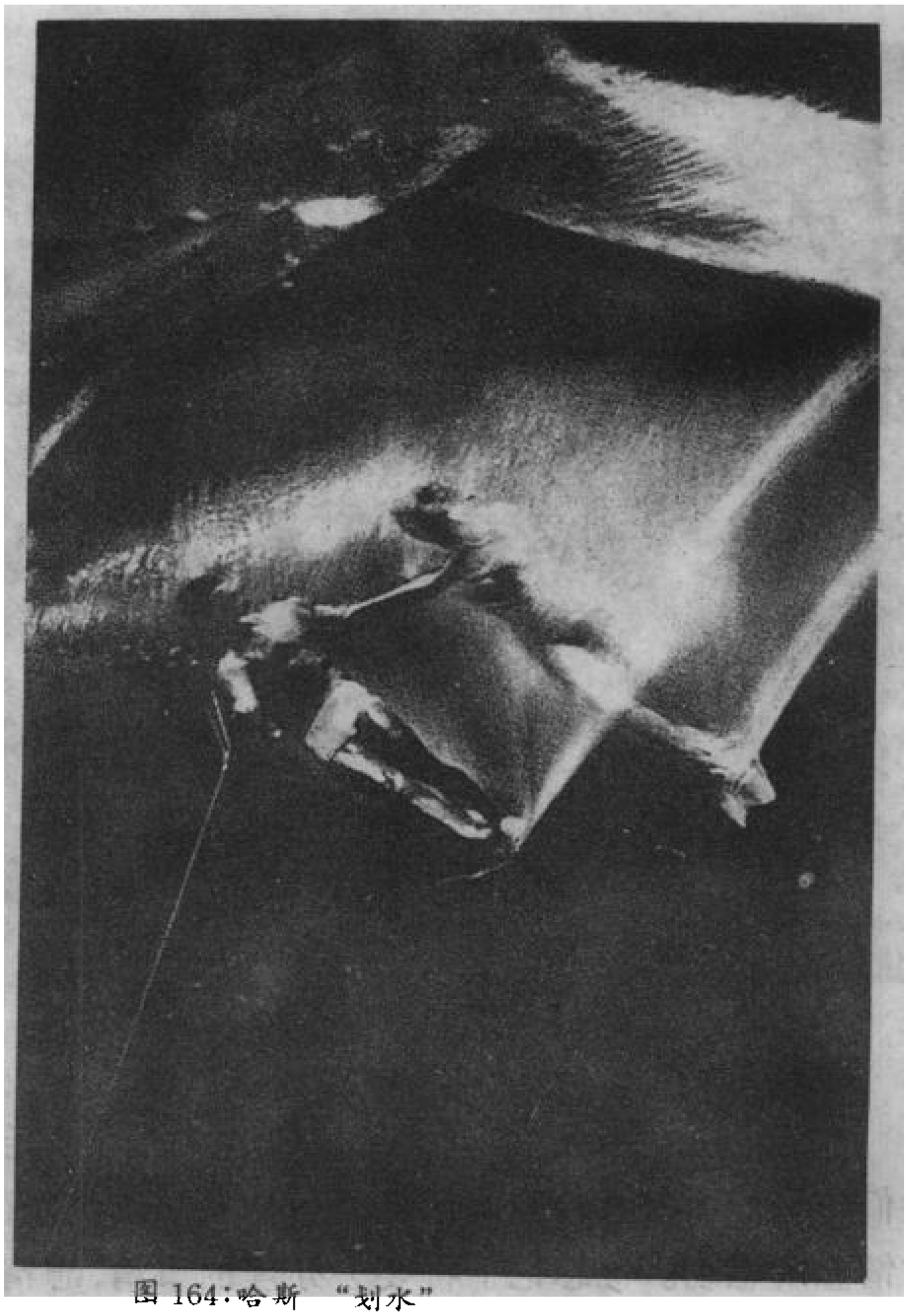


图 164：哈斯 “划水”

哈斯时代

不久，哈斯的新闻摄影以奇异的造型风格得到人们的承认，并形成一种新的潮流。像他这样，战后如慧星般登上世界摄坛的人还是凤毛麟角。特别是，他能以在新闻摄影中所表现出的才能和精力，充分发挥年轻人特有的强劲和魅力，去叩开当今彩色世界的大门。即使在马格那姆中，他也是三十年代摄影家里的佼佼者。

哈斯非常崇敬布列松，布列松的照片里，无论哪一张都包含着布列松的哲学。我应该不断地追求新的变化，并打破旧的存在，永不满足。但是，我并不认为应该用一种规定的模式去创作。“哈斯虽然敬佩布列松，但是，仍是十分客观地分析了布列松与自己之间决定性的差异。

在哈斯的创作活动中，最著名的作品之一，是随《法老之国》剧组拍摄外景时的额外收获。画面是一些当地土人，这组照片使哈斯的技术

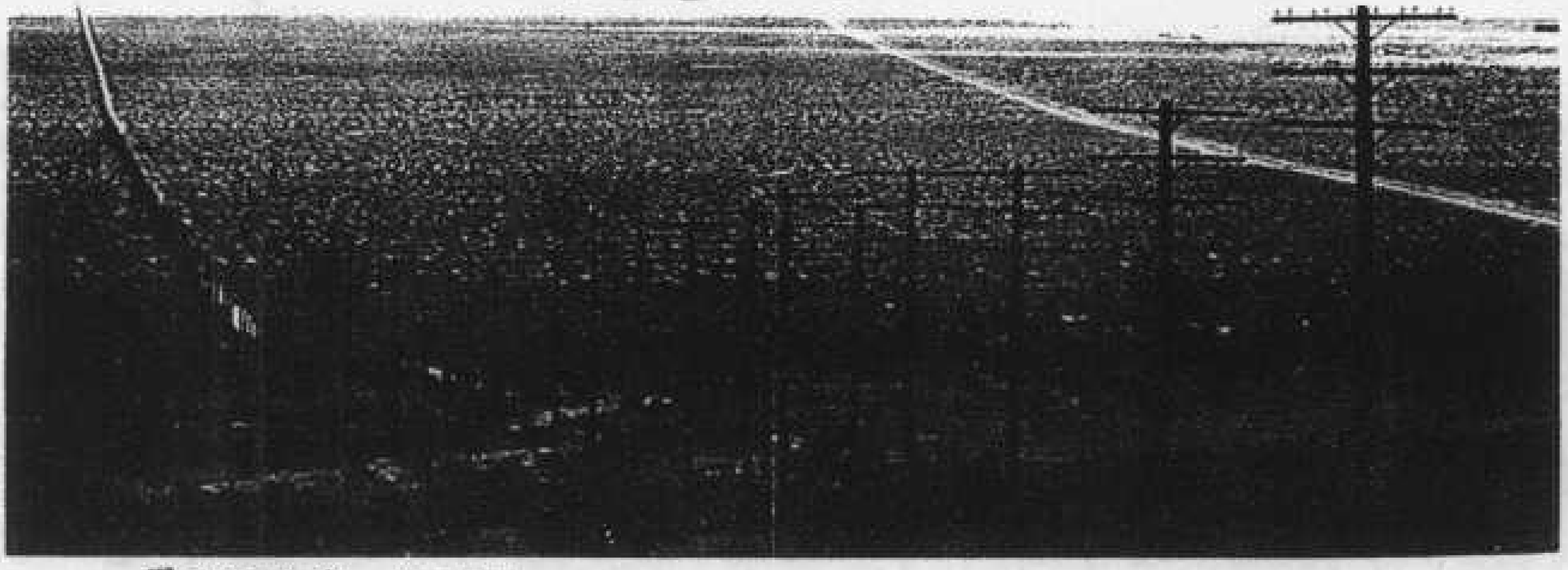


图 165：哈斯 “风景”

发挥得淋漓尽致。

哈斯加入马格那姆后，活动范围开阔了许多，不仅是欧洲，他的足迹遍布非洲、中东、东南亚各国。现在，他在瑞士的洛桑安居家室和暗房，在纽约也有自己的照相馆。时代作家的厄恩斯特·哈斯至今仍好运亨通。

第七章

现代摄影界的新秀

——摄影先锋的动态

威廉·克莱因(WILLIAM KLEIN)

罗伯特·弗兰克(ROBERT FRANK)

前面，我们已经概略介绍了目前仍活跃在摄影界的老一辈摄影家们。这一章我们准备介绍一下近代最引人注目的两位新秀：威廉·克莱因和罗伯特·弗兰克。

谈到他们两个人的风格，可以说是一个鲜明的对比。克莱因的作品采用的是充满激情的手法，因此，具有一种震撼人的力量。相反，弗兰克的作品则表现出一种冷静的风格，作品中人物的表现常常是玩世不恭的。这是看了克莱因的《纽约》和弗兰克的《美国人》之后产生的印象。

克莱因对待现实的态度是进行针锋相对的抗争，通过与现实的冲突来揭示人们现实中的旧意识，以树立一个新的观念。当然，对于现实，他也并非忽略其主体性，而是面对严峻的现实，与之抗衡，与之冲突。

由此而创作的《纽约》，他表现为一种荒凉、颓废的景象，充满了奇怪的非现实感。从作品中，我们似乎可以听到作者对物质文明的诅咒。因为在书中他力图反映出由于工业文明的急剧发展，在物质不断丰富的同时，随之而来的却是人与人性的解体，资本主义社会环境对人的忽视，从而使摄影家自身处在不安与虚无的矛盾深渊中，综观全书，让人感到作者所以产生上述感觉也许是合理的。

相反，弗兰克在看待美国的现实时却始终保持着一定的距离。这种距离的选定是很准确的。如在刻板的生活方式中，人们逐渐失去了生动的表情，在虚无一人的房间里，电视机在播放演讲的场面。弗兰克在处理这些画面时，就如同外科医生在进行手术时那样冷漠。当然，他所表现的并不仅仅是美国，而是令人难以捕捉的现实。

尽管他们对现实的态度是截然不同的，但是浮现于他们脑海中的现实情景却有着共同之处。都认为现实背叛了他们。现实本身对他们来说既是非常重要的，又是毫无意义的。让读者深深感到他们力图通过《纽约》与《美国人》来寻找真正具有人情味的事物，但是却没有找到。

除了克莱因和弗兰克外，还有一位以批判现实为宗旨的摄影家，那就是邦·得尔·艾尔斯肯。艾尔斯肯是荷兰人，在纳粹占领时期，曾参加过反法西斯的抵抗运动。他在 1952 年出版的处女作摄影集《莱福特·

班克的爱情》，使他赢得摄影家的声誉。

这是一本根据一个年轻的存在主义者的恋爱史整理而成的摄影画册。主要表现一种失去了人与人之间相互关系的、战后那一代人的恋爱。换句话说，就是他描写了不能恋爱的那一代人的恋爱，以捕捉住现代社会没有人情味的现象。在这一点上，他可以称得上是一位具有敏锐观察力、以现实批判为题材的摄影家。不过，这个作品不足之处在于故事情节过于肤浅。另外，还有人为编造情节的不真实弱点。

图 166：艾尔斯肯 “赛纳左岸之恋”

这以后，艾尔斯肯以中非苏丹领土为题材拍摄了许多照片。作品通过被欧洲文明逐渐浸蚀的黑人日常生活，显示土著文化的解体。不管愿意不愿意，黑人社会受到现代文明的冲击，摄影家以怜悯的目光来观察这一过程中正在被吞没的黑人们的传统生活。

艾尔斯肯还出版过一本记录荷兰首都阿姆斯特丹美国爵士舞蹈家们演出的《爵士舞》画册。1960 年，他来日本访问时，我曾与他交谈过，当时，他就爵士音乐谈过如下看法：“喜欢古典音乐的人是确信人生是美好的，而新的一代人——面对理想和前途失去信心的年轻人则迷恋于充满不安感的爵士音乐。在十几年前，我对人生的美与善坚信不疑

时，曾喜爱过古典音乐。但到战后，我对古典音乐就不感兴趣了。虽然我也认为古典音乐非常好，……”这是一段极为普通的语言，但却充分道出了战后年轻人的心态。

图 167：艾尔斯肯　“赛纳左岸之恋”

爵士音乐是从美国黑人的民间音乐演变而来的。这种表现黑人绝望与希望的爵士乐，引起了战后青年人的共鸣。正是这种情绪决定了当代青年人在战后的种种表现。从艾尔斯肯的系列作品中，我们可以看到贯穿始终的正是这种思想情绪。

由此可见，摄影新星们大都是以脱离自己原有的环境后的独孤感作为自己作品的构想。无论是描写个人，还是表现社会，主要都是揭示个人与社会的对立或被隔绝等内容作为摄影的题材。

图 168：艾尔斯肯　“赛纳左岸之恋”

正是由于他们常常抱有一种孤独感，而这种孤独感使得他们对所有的事物都持怀疑态度。我们从这些人的作品中看到的那种冲动的画面，以及有时犹如死人肌肤般的冷酷，都表明了他们的怀疑和烦躁。他们作品的画面往往是不稳定、不安闲的。在他们的作品中，主观的因素很强。他们对主张摄影应该反映现实的观点极为反感。他们对照片中能否如实地反映现实持怀疑的态度。

对他们来说，要求摄影重视现实，不过是企望保留过去的那种朴素的信仰罢了。即使现实可以再现，但又有什么意义呢？因为他们对现实本身已有一种深深的隔绝感。

总之，年轻一代的摄影家们认为目前的摄影正面临着一个新的转

换时期。面对着今天人性解体的严酷现实，新的摄影艺术不得不以新的面目出现。

如果摄影家仅仅凭藉着一己的正义感来揭示现实中的矛盾，力图对现实进行改良的想法只是一种幻想。那种仅以自己的同情心来选择摄影的题材，不过是摄影家个人的自我陶醉。

激烈的画面
威廉·克莱因(WILLIAM KLEIN 1926·——)

1946年5月4日22时,克莱因抵达日本 为此,我前往机场迎接。不巧的是从傍晚起就刮起了夹着雨点的狂风,他乘坐的飞机没能起飞,直至第二天,我才在羽田机场见到他。偕同克莱因来的还有他的容貌出众的、个子高高的夫人。本来在经费方面,造型公司只准备安排克莱因一个人访问,但在巴黎与前来交涉的K先生商谈时,克莱因夫人当着K先生的面就问克莱因:"你打算一个人去日本?"并拍了克莱因一下。据说这位夫人是《展望》杂志社的模特儿。

克莱因有着非常健壮的体魄,人也和蔼可亲。他总是以一种艺术家特有的腼腆表情微笑着。我想他可能很累了,出人意外在羽田机场坐上汽车后,他就一直滔滔不绝地谈着。他是刚刚在莫斯科给加加林少校拍完照片后直接飞抵日本的。他的这次日本之行,给我的印象颇深。去年春天,在法国流行展上,美术评论家濑木慎一先生因去巴黎访问见到了克莱因。当时,他看了《朝日摄影》1960年第二期刊登的《克莱因论》后 曾很不好意思地对濑木先生说过"在许多技术评论中,这是最能抓住我本质的评论"的话。

我和濑木先生一路上考虑到因没有邀请克莱因夫人来日访问,所以,最后决定由造型公司补发邀请。他原来已经拍摄完成纽约和罗马的画册.这次邀请他拍摄一部以东京为题材的摄影集。

绘画、雕刻、电影
——多才多艺的摄影家

在克莱因下榻的国际文化会馆的酒吧间里,我与他进行了深入的

交谈。在这之前，我曾对他做过一些介绍，如在日本的摄影杂志上介绍过他的《罗马》摄影集，并作过评介。所以这次，我很有兴趣地了解他的经历。我像警察似地盘问究底，“对此请不要见怪”。听了我的话，他笑着回答：“我生于 1926 年，是纽约人。”我立即插话：“我们同岁。”并再一次握住了他的手。他接着滔滔不绝地说道：“我 18 岁参军，被派往欧洲战场，退伍后在巴黎。”

克莱因从士兵变为市民后，逐渐走上了艺术家的道路。他最早开始感兴趣的是绘画，曾就教于费尔南·雷杰(1888—1955)，他学习绘画不过是两、三个月的时间。费尔南·雷杰是立体派运动的主要人物之一，他喜欢以粗线条手法表现战后的社会问题，后来又转向了大胆、明快的新现实主义。克莱因深受雷杰的影响，他对新现实主义十分感兴趣，这是他后来拍摄《纽约》时使用的主要表现手法。

克莱因是从 1955 年开始从事摄影工作的。那一年雷杰逝世了，他说：“最初，我是为了从事绘画而研究抽象摄影的。我的个人影展在纽约展出时，得到了《展望》的承认。开始，我只是作为设计者从事这方面工作的。但是，在进行这一工作的过程中，我也拍摄了一些流行的照片。”可见，他并不是由摄影崇拜者而成为一位摄影家的。

“我现在考虑的表现方法之一是如何掌握摄影的技巧。不过，这种表现方法也能用于绘画、雕刻、舞台美术和电影的摄制等。并不只限于摄影本身。”这时，他的表情中充满了自信。他断言，作为思考的视觉传达手段，凡是能够利用的手法都可以利用。实际上，他目前已经拍摄了出色的记录影片《深夜的纽约》，并与阿兰·雷纳合作拍摄电影《24 小时的恋爱》，以及与露易·马尔合作拍摄的《地铁的座次》等。据濑木先生讲：“克莱因的绘画，并不是用笔绘制出来的，而是通过粘贴画的方法组成的一种单纯的记号。克莱因将此称之为书画刻印艺术。”总之，克莱因是一个人才，是一个真正的先锋派式的“综合艺术家。”

我问克莱因：“人们对你的摄影作品是如何评价的?”他回答说：“还不太清楚。光是技术上的评价就多得令人感到不安。摄影家们的评价，似乎只是拘泥于技术方面。”我也这样认为，在日本虽然也有一种克莱因热，但人们是否能真正理解他的艺术，我还不清楚。

实际上，他对具体方法毫不关心。印相和放大都是由别人做的，从他处理底片的曝光来看，给人的感觉如同是业余爱好者拍摄的。也许正是这种粗颗粒的表现手法才使他成为一名摄影家的。因此，所谓摄影技巧到底是指什么？我认为，这是一个必须认真加以考虑的问题。

“不过，你对日本年轻的摄影家们的影响是很大的。”

“是的，看了各种杂志的作品，去了 VIVO 小组后，感到大吃一惊。不过，所谓受影响到底是受什么影响？我这次在东京展出的作品与以往的风格是完全不同的。”

“当然，日本年轻的摄影家们也是力图在看了你的作品后，能探索出一种新的，独特的表现手法，他们的目标是超过你。”我是这样说的。

不带任何成见拍摄《东京》。

图 169：克莱因 “纽约”

继摄影集《纽约》、《罗马》之后，克莱因已开始了《莫斯科》的整理工

作。接下来将是对摄影集《东京》的整理。我问他对东京的印象如何，他说："一句话 就是超现实主义。"我又反问，他却没有正面回答，只是顾左右而言他。克莱因用稍有讽刺的口气说道："我拍摄了安全保障一周年的示威游行活动。当时，警察与学生都挤在一起，但他们之间没有发生大的冲突。这也许是其中有着什么默契。这是一群站在那里举着旗子的学生和等待继续游行的学生，从他们的表情上看不到哪种热情。尽管如此，他们却参加了游行，我想通过这件事来研究日本人。"当我再三追问他最强烈的印象是什么，他回答："超现实主义就像点燃在数寄屋桥的高速公路上的霓虹灯。"

他对日本人几乎一无所知。他反对先入为主，尽管如此，我们还是将 JPS(日本摄影协会)的作品《你住在这里——东京》送给了他。但他对此几乎没有任何反应。据说，对外国摄影家们拍摄的关于日本的摄

图 170:克莱因 "纽约"

影集等，他连看也不看就买了下来，例如，对 B·比晓夫的摄影集《JAPAN》他就认为："这仅仅是以自然、禅宗等异国情调为幌子拍摄的，并不是真实的写照。"可见，他的直观是多么敏锐，而且批评又是多么严厉。

后来，我看了他带来的莫斯科和伊斯坦布尔等作品，他拍莫斯科拍得很有意思，而伊斯坦布尔拍得更是趣意盎然。这些都与他过去的风格和表现有很大的不同。一句话，他的作品正在由冲击性向具有明显的思索性，由充满活力的爆发性向冷静透彻的现实主义方向发展。从这个意义上说，他的作品《东京》，就充分反映了他的这种变化。

他说："我通过商业广告赚钱，既出版摄影集，也拍电影。"在这一点上，日本年轻的摄影家们也是这样考虑的。

有效的摄影表现

图 171：克莱因 "纽约"

目前，克莱因在世界上作为一名最有个性的、出色的摄影家而广为人知，真正能够反映出克莱因风格的作品应该是其1956年出版的处女作《纽约》摄影集。

他的这部作品是由许多震撼性的照片组成的，我们一接触这些照片，就能感受到这是一批引人注目而又充满活力的作品，富有刺激性和冲击力。

图172:克莱因 “罗马”

可以说《纽约》画册是一部由出生于美国，居住在巴黎的美国人揭露美国现代文明颓废倾向的作品。他的这本画册曾获1959年法国《纳达尔奖》(每年授予摄影新秀)。他的作品集虽然不能说引起了极大的轰动，但已受到大多数美国人的关注。

从客观上看，通过摄影对社会进行评价是无可非议的。可以说，克莱因是以极大的激情将那些赶不上高速度发展的物质文明，并因文明

社会的高度组织化所造成的没有个性的人民大众表现了出来。换句话说，克莱因将现实社会上忽视人的现象充分表现了出来。

克莱因的摄影手法是激烈的、强有力的。他的这些冲击性照片，通常又采用焦点模糊、或者粗颗粒画面那种一反过去常规的摄影手法来表现的。这时，那些主张摄影必须清晰，认为真实是摄影最重要因素的人来说，是一种反叛。

诚然，克莱因是有意识地运用这种反常规的手法。他认为抓拍摄影的关键在于按快门的时机，为了不失时机，有时特地放弃了摄影的清晰度。也就是说，必要的模糊是快门时机绝对优先主义的副产品。

这种快门时机绝对优先主义可以在罗伯特·卡帕的反映第二次世界大战的一系列抓拍照片里看到。无论是克莱因还是卡帕，他们为能将事实真实地记录下来，都采用了尽可能接近于事物的摄影手法。克莱因的风格就是要求将所看到的东西立即拍摄下来。

因此，他反对将自己头脑中的观念强加于事实，并以此来限制现实。他还认为过分强调构图是对现实的一种抽象化和观念化。这是一般观念上的构图，但相反，克莱因常常忽视构图，是为了能更好地抓住快门时机。

如今的现实生活，呈现出一种前所未有的、瞬息万变的复杂情形。我们不能单凭以往的经验来对现实生活进行简单的判断或推测。克莱因认为当人们固有观念与现实生活发生一定的冲突时，摄影家应该善于形成一种新的印象和观念。他这样说过，正是当现实本身与人的观念发生冲突而使观念产生崩溃的瞬间，他的快门时机就产生了。

因此，可以这样说，他的这种摄影美学主要表现为对以往摄影观念的极大怀疑。他们怀疑摄影能正确地反映事实，也怀疑摄影能将现实真实地记录下来。其实，这种想法，如今并不只限于克莱因一人，许多同时代的年轻摄影家们都是这样认为的。

理智型的后起之秀

罗伯特·弗兰克(ROBERT FRANK 1924—　　)

实际上,一般的业余摄影爱好者很少有人知道罗伯特·弗兰克的名字。他最初为人们所知是在1955年出版的美国摄影年鉴用了12页的篇幅刊登了他的摄影连环画《韦尔斯煤矿工人的故事》的时候。占用12页的篇幅,这在年鉴还从来未有过,更何况是一个无名小辈。1958年,弗兰克的《美国人》摄影集出版了。

弗兰克原是瑞士人。1924年出生于苏黎世。今年刚刚35岁。最初,他曾立志于时装摄影,在20岁前后,当上了一名照相馆摄影师的助手。1947年,23岁的弗兰克来到了美国,幸运的是他到美国的第二年就进入了世界一流的时装杂志社《哈泼斯》。

至于弗兰克是通过什么途径进入这个杂志社的,我们并不清楚,但从他能够使杂志社的人们对他感到满意这一点来看,证明了他的才能。

1949年,弗兰克回到了瑞士,并游历了法国、英国和西班牙。1950年,他再次来到美国,以自由职业者的身份活跃在摄影界。

幸运的是,从1955年到1956年,他荣获了古根海姆财团的奖励。古根海姆奖的是对有才能的科学工作者和艺术家颁发的奖励。摄影家中最早被授予此奖的是爱德华·韦斯顿。获得这种奖励的人必须以此奖金来完成一项新的创作。弗兰克就是以此而创作的《美国人》画册的。

关于弗兰克,我们暂且先不谈。1957年,威廉·克莱因发表了他的作品《纽约》。克莱因与弗兰克恰恰相反,克莱因是在瑞士学习摄影的现住法国。他们二人无独有偶,都出版了有关美国的摄影集。一个是欧洲培养起来的美国人,一个是在美国成长为摄影家的瑞士人,这些不能不引起人们的关注。

图 173:弗兰克 “美国人”

尽管他们的国籍不同,但有意思的是,两个新人居然同时拍摄出版了对美国文明进行批评的摄影集。介绍美国的摄影集过去有过,今后还会有。但是,能够通过照相机的镜头来证明真正具有批判精神的摄影集却不多。

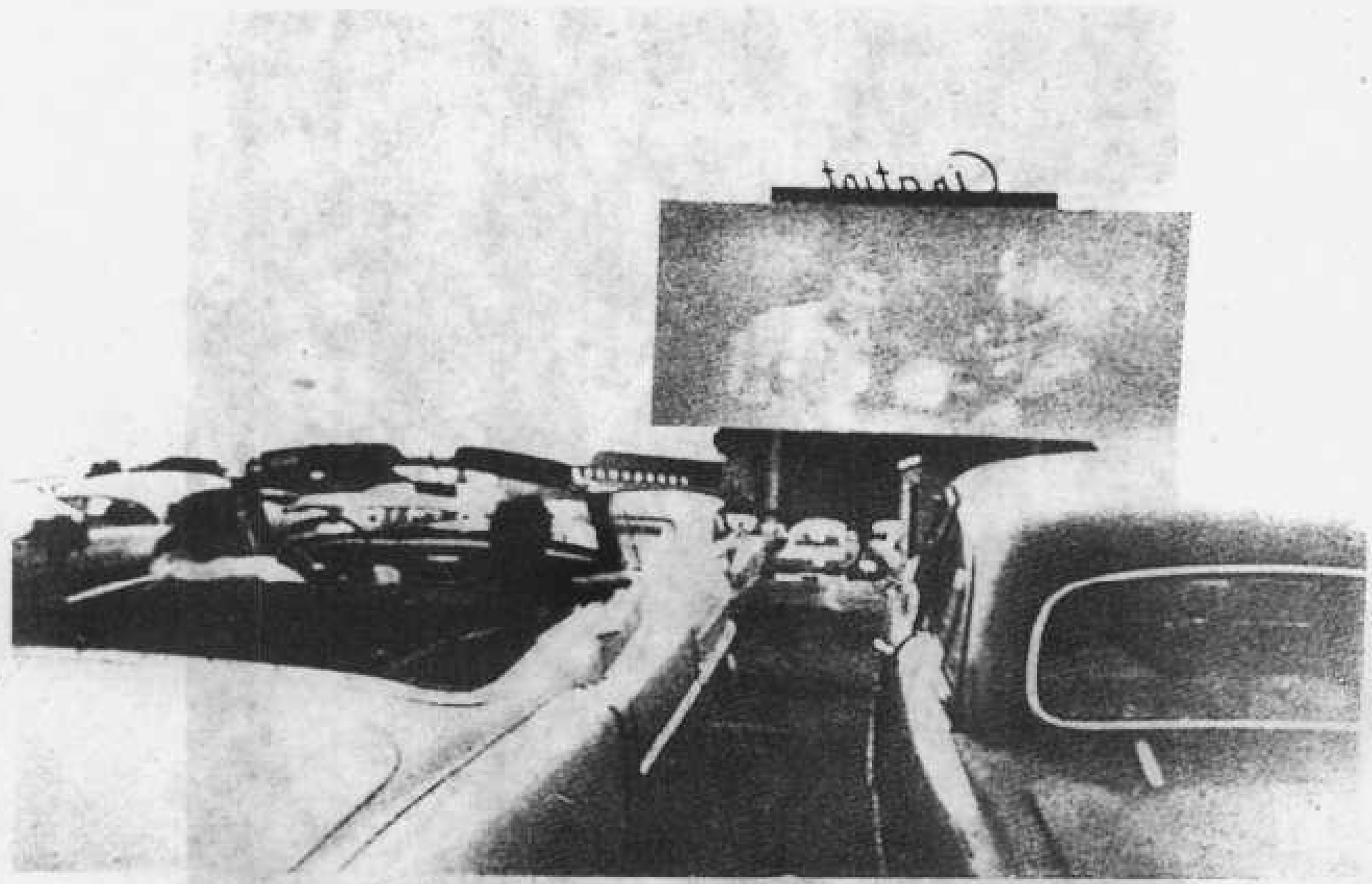


图 174:弗兰克 “美国人”

图 175:弗兰克 “美国人”

尖锐、冷静的批评精神
——作品《美国人》

克莱因的《纽约》以奔放的手法彻底地揭露了纽约文明社会的弊端。《纽约》作为一部作品，是对虚假繁荣和颓废现实的一个剖析。对克莱因来说，纽约是他的故乡，因此，这实际上是克莱因从外部来窥视自己内心深处的纽约。

与此相反，弗兰克的《美国人》一看却是一种平静的画面。作品中充满了一种令人吃惊的冰冷的风格。当我们翻开弗兰克的摄影集《美国人》时，就会明白，他对美国的批判是冷静的、理智的，这里没有采用社会学的分析，以免影响摄影的功能。在摄影集《美国人》的左页上登有文学家和政治家们的名言。在右页上则刊登了与左页内容相一致的照片。

图 176:弗兰克 “美国人”

弗兰克一般很注意通过构图来加强作品中的讽刺意味，这是他作品的一个特点。有的照片似乎是他在偶尔的随感中浮现出来的辛辣的讽刺，类似于优秀随笔作家的做法。弗兰克在1958年版的美国摄影年鉴中介绍他的《美国人》时曾说过："我对美国的批判产生于我对美国的深深的爱。"但是，由于他的作品《美国人》表现了一种对过去冷酷的批判，所以一般美国人对此有一种比较强烈的抵触情绪。

不过，公平地说，《美国人》画册拍得还是很深刻的。照片上美国人的面部令人意外地毫无表情，显得十分空虚，有时还夹杂着一丝淡淡的忧伤。这就使读者不能不提出这样的问题，美国既然是世界上最富有的国家，但他们为什么会出现这种表情呢？

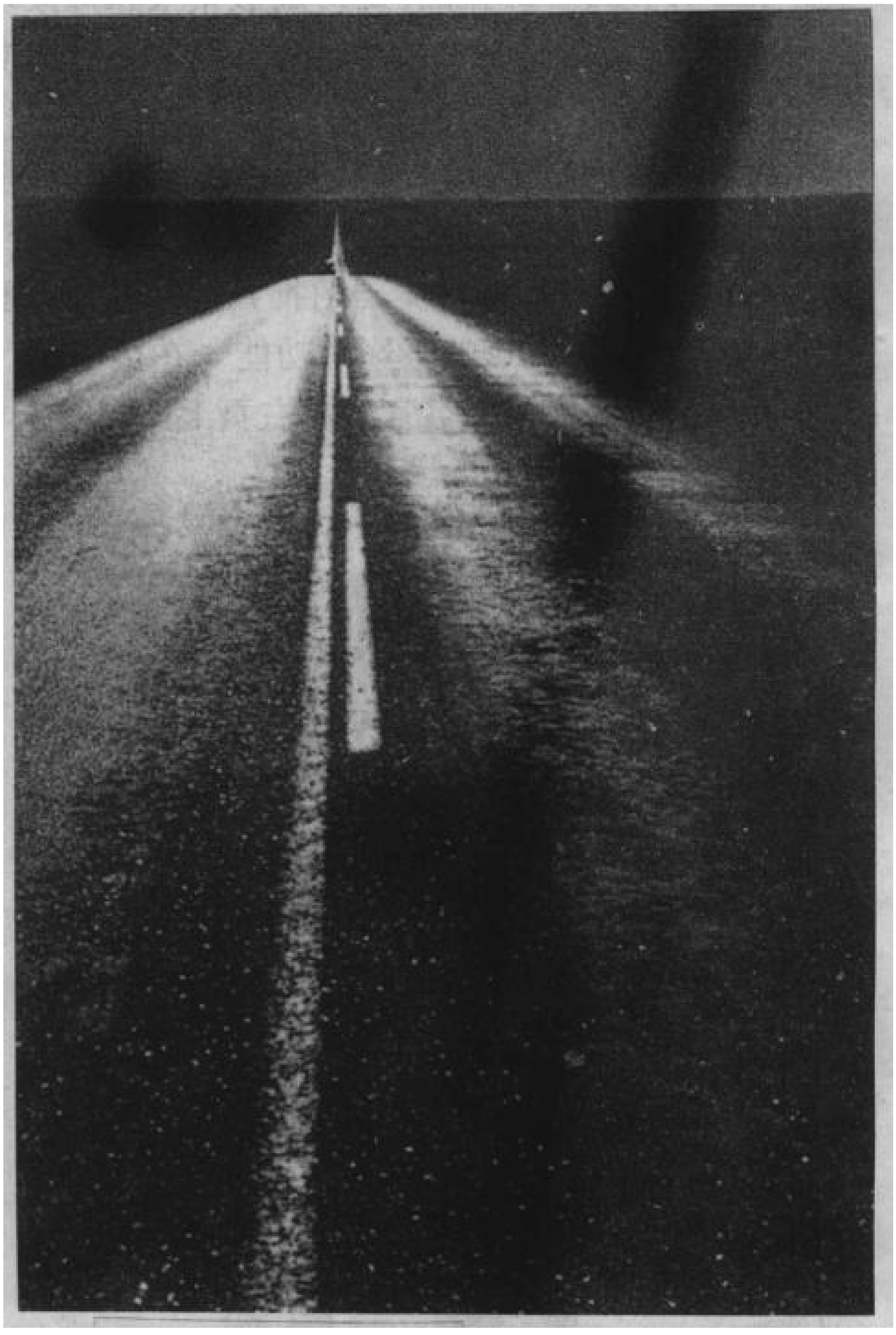


图177：弗兰克 "美国人"

物质文明使得社会的生活出现了机械化和统一化，在这种只能在机械齿轮中生活的国家里，越是主张自我，人们的个性也就越是被社会所排斥。因此，可以说，照片深刻地表现了一种必须在规定的轨道上生活的美国

大众生活中的极端现象。在这种情况下，美国人的表情当然也就逐渐显得空虚或没有表情了。可以这样说，照片正是表现了已经失去自己内心世界的人们的写照。

如果说弗兰克发现了年轻国家中存在的衰老现象并不过分。这正是贯穿于《美国人》画册中的指导思想。

用全心的爱拍摄的《潘·詹姆斯》

我们在本文开始部分提到的《潘·詹姆斯：韦尔斯煤矿工人的故事》，是罗伯特·弗兰克的成名作。弗兰克在1953年发现这一原型之前，就打算拍摄一组关于韦尔斯的照片连环画。弗兰克选择的原型詹姆斯，并不是一个特别的工人，而是一位平凡的、司空见惯的矿工。当时，他53岁，已在煤矿工作14年了。詹姆斯经常捧着一本书看，平时少言寡语，不拘言笑，是一个坚强的人。煤矿工人的劳动强度很大。但他们又往往都是矿工世家。詹姆斯的岳父曾当过矿工，如今他的儿子达伯特，也是一个矿工。虽然他们劳动繁重，但他们却憧憬充满幸福的家庭。弗兰克的《潘·詹姆斯：韦尔斯煤矿工人的故事》就是将这种家庭的每天生活忠实地记录下来的一本摄影画册。

作品的第一页是下班后回家途中的詹姆斯。当时正值冬天，头戴鸭舌帽，身穿大衣的詹姆斯正从矿井走出来。

接下来介绍的是詹姆斯在矿井内的工作情况，正在干活的詹姆斯汗流浃背，浑身沾满了煤末；他回到家中，先喝一杯咖啡；然后用金属盆盛上水冲洗全身；他最幸福的时刻就是他和独生儿子塔维特、妻子三人坐在一起吃晚饭。在矿工俱乐部里，矿工们的妻子多少也喝一点啤酒，或与伙伴们谈笑。

这套照片，从技巧和手法上看，并没有什么新的尝试，充其量属于正统派。

尽管如此，这组作品是以极深的感情挖掘了一个平凡工人丰富的内心世界。《美国人》中采用的表现手法是辛辣讽刺，而《潘·詹姆斯：韦尔斯煤矿工人的故事》则与此相反，是以全面肯定的立场来表明作者意

见的，形成了鲜明的对照。

弗兰克自己说过，他知道劳动的价值，并对工人怀有深深的敬意。他对工人的热爱之情跃然纸上。《潘·詹姆斯：韦尔斯煤矿工人的故事》完全是客观地反映现实，没有一丝一毫的虚构部分，因此，作品显得非常真实，从而使人感到一新。

尽管如此，我仍喜欢《美国人》。因为该作品中有着一种辛辣的讽刺。我认为，正是这些表现了弗兰克的进步思想。实际上，弗兰克不正是通过《美国人》才决定了自己的摄影风格吗？

随笔式的批评，毫不妥协的记录

我在前面曾经谈到过，最初，我对《潘·詹姆斯》能否具有美国摄影年鉴所给予的那种价值是有一定怀疑的。当我见到《美国人》画册时，就完全被它征服了。毫无疑问，作者不是美国人而获得古根海姆奖，确实是令人感到惊奇的，说明支持他的也大有人在。

到底如何评价弗兰克我还没有十分把握，不过，卡蒂埃—布列松曾说过他的作品《美国人》犹如一枚炸弹，在 1958 年美国摄影年鉴上被列为摄影界权威的纪实主义者沃卡·埃邦斯以及出生于瑞典的具有独特风格的格尔哈鲁特等都曾在摄影杂志上发表称赞他的文章。像人们所熟知的英国摄影权威比尔·布兰特也是他的支持者。可见，支持弗兰克摄影风格的人是很多的。我认为，吸引这些人的主要是他作品中存在的那种批评精神，而决不是作品表面所看到的那种冷漠。

人们对弗兰克有很大的期望。可以说，他的取材是成熟的。他既不是具有高超摄影技巧的摄影家，也不是热衷于发现珍贵题材的题材派。应该说，他是一位十分冷静的现实主义者。罗伯特·弗兰克的作品从不迎合读者。他一般都是以谨慎的语气极为冷静地说出自己想要说出的事。罗伯特·弗兰克是一位随笔作者式的纪实主义者，他的摄影风格充满了传统气息。

第八章
当代时装摄影家
——百花齐放的摄影家们

塞西尔·比顿(CECIL BEATON)

欧文·佩恩(IRVING PENN)

理查德·埃维登(RICHARD AVEDON)

骑士比顿

塞西尔·比顿(CECIL BEATON 1904—)

1960年2月27日,各晚报刊登了英国女王玛格丽特女儿定婚的消息。有趣的是,新郎是29岁的皇家摄影家安托尼·琼斯。提到皇家摄影家,我们头脑中就会想起塞西尔·比顿。他于1957年1月被皇家授予C·B·E称号,这是一个骑士荣誉称号。不难想象,比顿是英国皇家无比信赖的摄影家。

比顿1904年生于伦敦。据说,他三岁时就对明信片上的照片非常感兴趣。后来,进入哈洛学校,并升入剑桥大学学习。父亲是英国屈指可数的木材进口商。

成为摄影家之前的趣闻

比顿三岁起就收集女演员的照片。他把报刊杂志上的照片剪下来,装在一个大抽屉里,直到塞满为止。

他最初拿到的照相机是一个箱式相机。从小学时就开始摆弄。他的母亲对摄影略知一二,时常给他以技术指导。十三岁时,他能成功地拍摄大型舞台剧照。

在哈洛上学时,许多同学对摄影也很感兴趣。但是,他们的照片都是模仿明信片上的样式拍摄的。这使比顿大失所望,他决心走自己的摄影道路。

一天,他看到梅亚的照片,为之所动。《BOOK》杂志在1893年1月9日第四期上,刊登了许多时装照片。梅亚的时装照片质感细腻,纹理清晰,效果如同版画。比顿深感自己茅塞顿开,他开始认为自己的发展方向正是时装摄影。

剑桥时代，他有了一架小型相机，学会了抓拍，并在宿舍附近租下一个房间，建立了自己的摄影室，并且入了迷。他在摄影室里创作的人像作品，曾被英国《BOOK》杂志多次使用，那时，他还没有以摄影为职业。

除了摄影之外，比顿还爱好绘画和舞台艺术。由于他对很多事情都感兴趣，所以耽误了许多学业，他不得不中途退学。父亲希望他做一个职员，他不愿放弃自己的理想，开始远游威尼斯。这次旅行在比顿的

图 178:比顿 “中国劳工”

心理上多少是一种安慰，不久，他返回英国。这时发生了一件意外的事。一位朋友向他介绍了当时在艺坛上刚露头角的西特埃尔。这次相识，使比顿有机会展示他的才华，他开始从事舞台摄影，并有机会自由摄影西特埃尔这位漂亮的女郎。他立志要成为一名人像摄影家，他的绘画修养很大程度上帮助了他在人像摄影上的艺术表现。不久，他在邦多街一家展览中心举办了个人影展。作品以西特埃尔的人像为主，还有通过西特埃尔认识的一些名人照片。

图 179：比顿　“时装”

这次展览为比顿开创了良好的开端，许多刊物和报纸竞相刊登他的作品。从此，他进入了名人圈内。

成为《BOOK》的职员

《BOOK》的创刊人肯迪·纳斯特是以时装摄影起家的，他十分热心发掘优秀摄影人才，当时美国的《BOOK》杂志主编切斯夫人注意到英国《BOOK》上刊登的比顿事迹，邀请比顿远渡美国，这是1928年冬天

图180：比顿 “时装”

的事情。

比顿来到纽约，梦想着成为伟大的摄影家，并获得较高的薪金。然而，这多少带有幻想性，因为他在美国仍是鲜为人知的无名小辈。他每天期待着预约人的到来，如履于薄冰之上，忐忑不安。

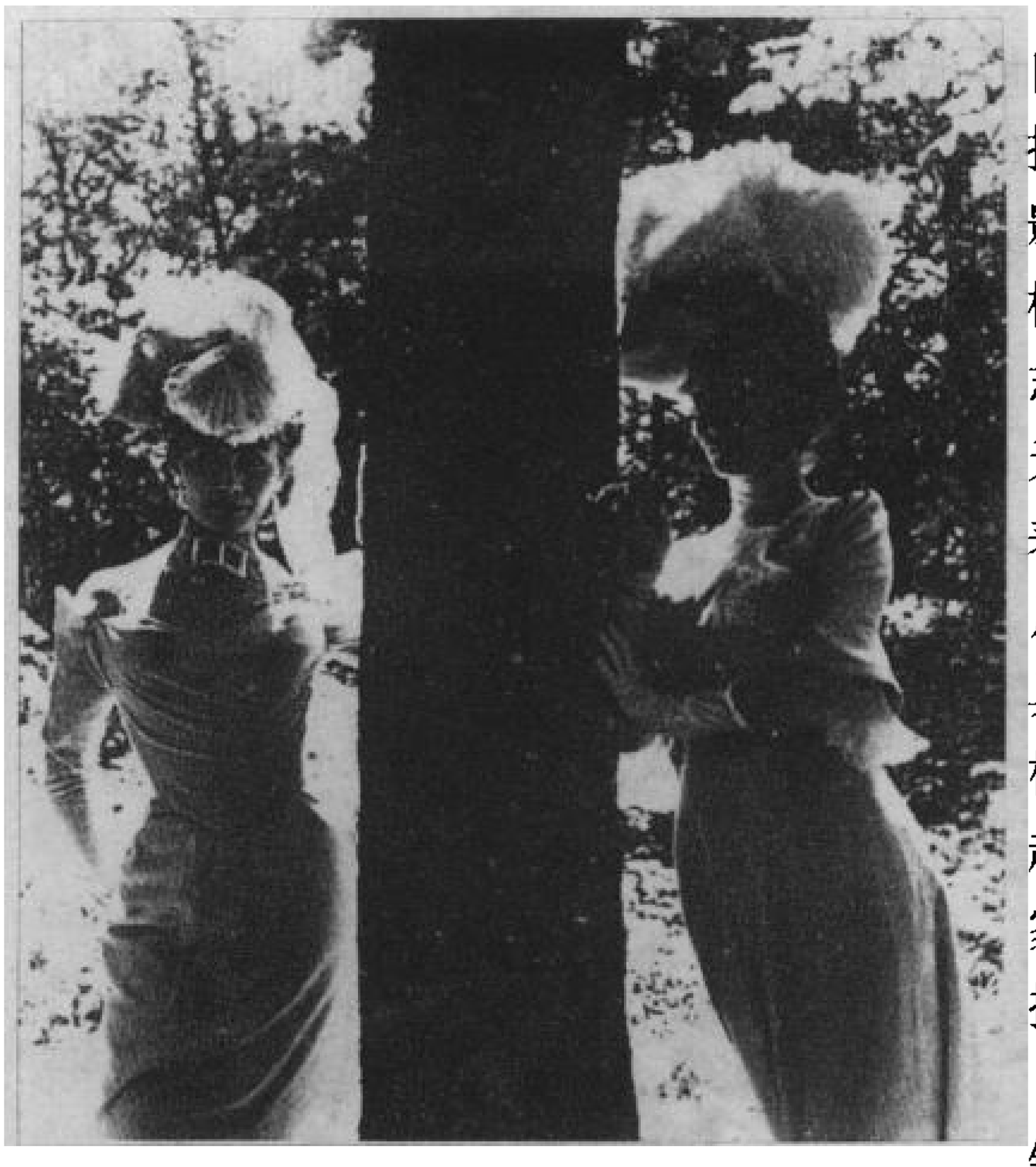


图 181：比顿 “电影女演员”

当时的《BOOK》杂志自 1923 年以来，由斯泰肯担任摄影部主任，时装摄影完全是斯泰肯式的风格，这很大程度上成了杂志的艺术特色。比顿当然无法与斯泰肯相比。他发表的时装照片和人像照片，一般都是用抓拍手法，具有一种轻妙的现代风格。但恰恰正是这一点引起了读者极大的兴趣和专家们的关注。不久，他的摄影家地位开始确立。

比顿一直喜欢使用双镜头反光相机，由于他当时使用的是便宜的柯达相机，常常被拍摄的对象所蔑视。因此，纳斯特命令他改用大型相机。比顿对抓拍的技术运用自如，他不习惯大型相机的笨重。后来，他得到了一架罗莱相机，一直使用至今。

比顿的出现，使《BOOK》的斯泰肯时代进入黄昏。这位年仅三十岁的青年摄影家，与纳斯特签订了允有高额酬金的合同，此时比顿的时装摄影风格已经拥有了众多的崇拜者。

比顿以抓拍手法为特征，具有浪漫主义的风格，甚至有些异想天开，他的时装摄影以绚丽多彩的格调赢得人心。

时装摄影从斯泰肯时代移向比顿时代，直到欧文·佩恩的出现，一

直处于全盛时期。

但是，正当比顿春风得意之时，出现了一件不愉快的事，导致他不得不结束与纳斯特杂志社的合同。当时，比顿不仅照相，也搞绘画插图。一次，他在《每日镜报》上发表了一篇“百老汇的耻辱”文章，抨击了犹太人。这篇文章后来被《每日镜报》编委会提出不能允许比顿这种侮辱犹太人的作法。为此，处理了刚印刷完的十三万份报纸。作为责任者，比顿被迫离开了纳斯特杂志社。这是他没有预料到的。

图 182:比顿 “伊拉·弗尔斯坦贝鲁克姑娘”

魔术师比顿

多才多艺的比顿退出纳斯特杂志社后回到英国，继续以摄影家身份从事二次大战的纪实工作，发表了《光荣的咏叹调》，《战火中的历史》，《侧翼战团》，《近东》等作品。空闲之余，还从事小说、剧本的创作活动，精力过人。

比顿是摄影家，同时又是小说家、画家、演员、舞台美术家、设计家，是位多面手。从某种意义上讲，比顿是位具有魔术般才能的天才。

作为演员，在战后的纽约，比顿演出过英国作家瓦尔特的《温德米尔夫人的扇子》，同时，演出中的舞台美术、服装，都是由他自己设计、制作的。

美国《生活》杂志曾连载半年多介绍过此顿的经历，他多才多艺，才华横溢，使读者大为赞叹。战后，比顿又返回《BOOK》编辑部。他一生出版了许多摄影集，写有二十多本书。

时装摄影的巨星

欧文·佩恩(IRVING PENN 1917—　　)

毫无疑问,佩恩至今在时装摄影和人像摄影领域里仍然是一颗辉煌的巨星,尽管以理查德·埃维登为代表的新生派开始登上摄影舞台。战后,时装摄影的形式,应该说是在佩恩的艺术启发下发展起来的。从这个意义上讲,佩恩是征服这一领域的巨星。遗憾的是,对于佩恩如此辉煌的成就,却没有一部像样的传记,甚至没有详尽的记载。也许,这是由于佩恩自己不愿多谈的缘故。

佩恩生于 1917 年美国新泽西州,毕业于费城博物馆美术学校设计专业。曾是某一时装杂志的职员,纽约市一家商店的艺术指导。为了从事绘画,他曾前往墨西哥专心学画。后来,他发现自己的绘画技能难以达到很高的水平,终于下决心放弃了绘画。

他回到纽约,在《BOOK》杂志美术部工作,不久,他就转向新时装摄影的创作。在此以前,他曾受教于与《BOOK》杂志抗衡的《哈泼斯》杂志董事长、精明强士的 A·布罗德庇切。进入《BOOK》杂志社后,又结识了著名艺术指导 A·理巴玛。这是 1943 年他 25 岁时的事情。进入纳斯特社后,除了时装摄影以外,他还拍婴儿香粉、汽车等商品的广告摄影。

1960 年 11 月,应纽约一家出版社约请,他出版了《难忘的瞬间》一书。这是一本集佩恩一生之大成的摄影集,虽然其中大部分作品曾在纳斯特的杂志上发表过。题材上不仅是时装摄影,也有风景,还有美国、英国、意大利、法国、中国、印度、秘鲁、墨西哥等国著名人物和普通百姓的人物摄影。

图 183:佩恩 “女孩像”

序言由理巴玛撰写,全书共分九章。第一章题为“法国的雅趣”,以塞纳河边嬉戏人群的彩色照片开始。这张照片近似于印象派的点描手法,是一种情绪的表现。据说,从 1948 年起,佩恩开始从事彩色摄影,主要采取点彩派的手法。

以这幅彩色照片为开端,逐渐展开了幻想式、浪漫式的画面。其中包括一组用闪光灯拍下的、浓郁芬芳的葡萄酒、闪烁着五光十色从玻璃杯中涌出来的静物照片。黑白照片中人物肖像的形式感十分强烈,特别是女作家柯莱特女士的肖像引人注目。它是在柯莱特八十寿辰时拍下的,零乱的头发,蹲屈的姿势,脸上深深的皱纹,这些虽然是在灰暗色

调中表现的，但是却充满了神韵，给人以强烈印象。拍摄路易·乔贝这位举世闻名的演员形象时，佩恩加强左侧灯光，使脸的右半部隐进黑暗中，只剩下眼神的光芒。衣服也同样隐入黑色，强调出一种令人生畏的气氛，人物拍得栩栩如生。

图 184：佩恩 “索菲娅·罗兰”

第二章题为“毕加索的巴塞罗那”，里面只有一张毕加索的肖像，其余均为巴塞罗那古老风俗，斗牛，烹饪等。斗牛的作品有意处理得略微模糊，给人以梦幻般的感觉。

第三章题为“意大利画廊”。里面包括著名女演员索菲娅·罗兰、安娜·玛妮亚妮、以立体派而著名的画家基诺科等人的照片。令人难忘的是首页一位少女无所事事地坐在椅子上的照片，这是佩恩 1948 年早期作品之一。这幅作品是以纪念照的形式拍下的。单纯而朴实的画面，荡漾着纯朴的气息。索菲娅·罗兰的人像是张特写，她头戴一顶大

幅子，黑色占据了大部分画面，这种处理手法在当时是很大胆的。黑暗中，罗兰的脸部变小，两只眼睛在强反差下显得更加有神，这与少女像的表现手法恰好相反。

第四章题为“摩洛哥之行”。用长焦距镜头跟踪奔驰着的摩洛哥骑兵拍摄，手法豪放、热烈。里面还穿插了表现摩洛哥风俗的民族服装，形式感很强。

第五章题为“英国人脸谱”。以高调、低调手法记录下英国名人的肖像。

图185：佩恩 “贝尔的孩子”

第六章题为“库斯科的圣诞节”通过在照相馆里拍纪念照的形式记录了库斯科各个民族的服装，这种奇异的风俗给人以远离现代社会的效果，让人感受到一种难以忘怀的家乡之情。

第七章题为“纽约的相册”。收集了佩恩在时装、静物和广告摄影中的代表作，洋溢着单纯、明快的形式美。特别是早期作品，这种特征极为突出。

图186:佩恩 “毕加索”

最后一章题为“劳动者”。里面包括清洁女工、更夫、街头摄影师、厨师等等。照片以他们的服装为标记，相互区分各自的职业，拍摄手法

自然是纪念照形式。随着时代的变迁，这种风俗性纪实照片，逐渐成为珍贵的历史资材。

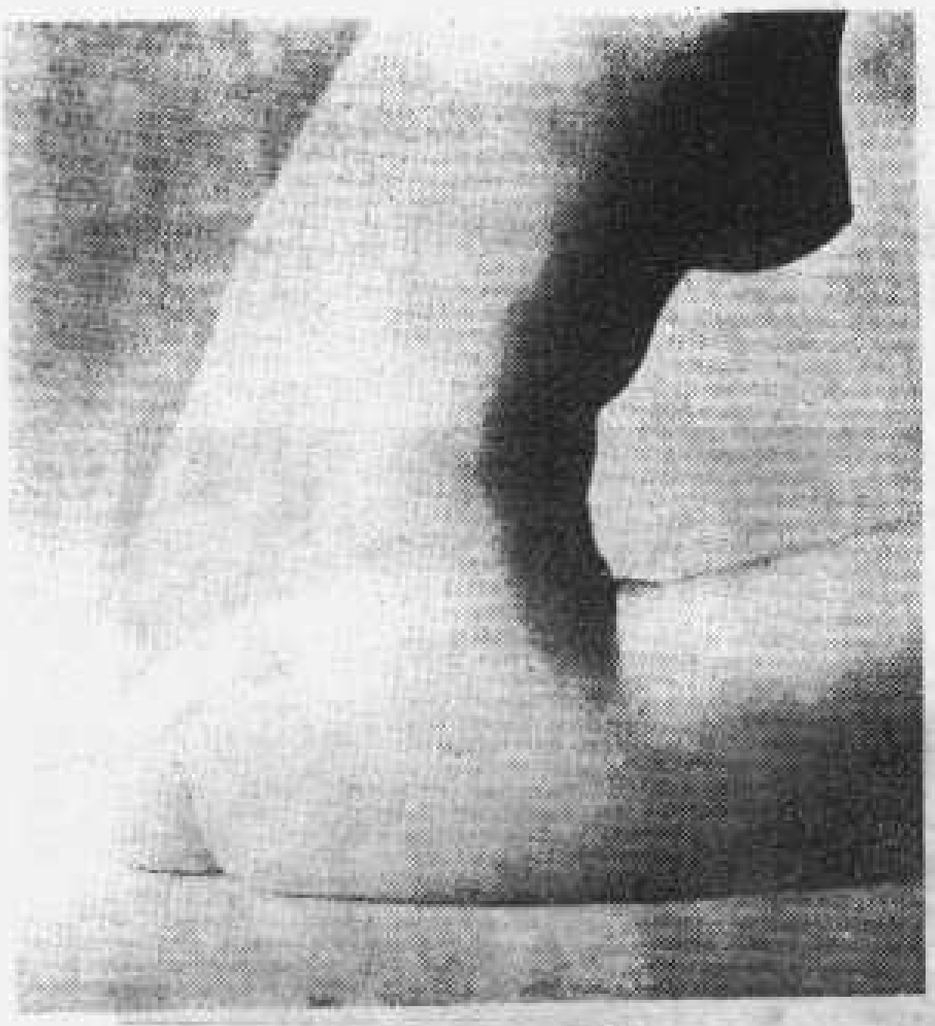


图 187：佩恩 “人体”

图 188：佩恩 “时装”

图 189：佩恩 “人像”

综上所述，佩恩的摄影风格和手法是以古典式为主，画面大多是庄重的格调，可以说是摄影手法中的新古典派。他与摄影沙龙派的不同之处，在于他的作品均是被现代感觉过滤了的，他能敏锐地吸取古典摄影的精华，去其陈旧、乏味之不足，从而建立起自身新颖的风格。

佩恩的工作曾受到同僚们的反对和攻击。但是，在理巴玛的保护下，他终于取得了成功。可以说，没有理巴玛，便没有佩恩的存在。

三十年代世界十大摄影家之一
理查德·埃维登(RICHARD AVEDON 1924—)

1958年4月,美国最大的摄影杂志《大众摄影》公布了"世界十大摄影家"评选结果,从而掀起了一场摄影浪潮。它是向活跃在第一线上的编辑人员、摄影家、评论家、艺术指导家、教育家等465人发放选票,从收集上来的243张选票中产生的。

图190:埃夫登 "时装"

这十大摄影家是:A·亚当斯,R·埃维登,H·卡蒂埃—布列松,A·艾森斯塔特,E·哈斯,P·哈尔斯曼,E·卡什,J·梅园,I·佩恩,E·史密斯。

从名单中可以看出,其中美国摄影家占据了大半,只有布列松是欧洲人。当然,这是在美国国内举行的评选活动。

然而,当时年仅 34 岁的埃维登作为最年轻的摄影家当选,确是震惊了摄影界。哈斯当时 38 岁,史密斯 41 岁,这三人成为三十年代摄影界的代表人物。可见,埃维登在年轻摄影家中的威望极高。

如“五月的幼鹿”的埃维登

图 191:埃夫登 “皮尔·安吉尔”

图 192:埃夫登 “奥德丽·埃普邦”

T·卡勃特曾为埃夫登一本摄影集写序。他描写埃维登,说“他非常瘦,像是没有完全长大,但是,却又像五月的幼鹿那样充满生机和活力”。

诚然,埃维登决非因天才而过于老成,而像五月幼鹿那样生气勃勃。卡勃特还形容"他像野生的蜜蜂,孜孜不倦地吮吸着花蜜,却从不发出嗡嗡的叫声。"他是一位谈笑风生的艺术家,他身上恐怕还有许多尚未施展出来的才能。就是这样一位天才,学生时代竟是成绩不佳,只完成了中学学业,大学没有上完。当时,他向报社投出的诗稿大多是些多愁善感的少年文学体。

据卡勃特记载,当埃维登得到一架箱式照相机时,开始对摄影产生兴趣。加上深受穆卡奇·斯泰肯等人的影响,他很早就成熟起来。

埃维登年轻时参加过海军,退役后,他进入纽约社会调查学校学习。在这所学校里,当时有《哈泼斯》杂志著名的艺术指导布罗德庇切。他负责教授摄影实践课,埃维登成为他的弟子。卡勃特称这种结合为"具有高质量的师傅与高质量的徒弟的结合。"之后,埃维登便以《哈泼斯》为窗口,扬名于天下,这不得不承认是在布罗德庇切的帮助下完成的。"埃夫登的作品新颖、迷人,他善于表现女性的魅力,具有非凡的表现力。"这是布罗德庇切对自己学生的评价。

现在,埃维登仍以《哈泼斯》为中心,有时也在《舞台美术》、《生活》等杂志上发表作品。《哈泼斯》支付给他的稿费,平均一张达 2300 美元,年收入达 25 万美元。

埃维登的美学观

1958 年,即美国《大众摄影》评选十大摄影家的同年,《巴黎恋人》影片首次上映。女主角由著名的海普邦扮演,男主角由舞蹈演员阿斯得尔扮演。使我们感兴趣的是,埃维登作为技术顾问,令人眼花缭乱的摄影手法和技术,使人大开眼界。女主角的面部表情经他处理后,显得格外丰富和妩媚。

埃维登曾参加过挑选世界美女的活动,他提出的八名美女名单均为"夫人",由此可见,埃维登的女性美核心在于妻子的魅力。他说:"她们身上有着难以名状的神秘感,使看到他们的人都不约而同地产生一种好奇心,以至于去探索她们的内心世界。这是作为美女最先决的条

件。”在拍摄她们时，他把镜头对准“作为心灵之窗的‘眼睛’和支撑花朵的花茎‘脖子’”，即眼睛和颈部是镜头的中心。

图 193：“松本弘子”

图 194：埃夫登　1960

最富有特征的是颈部的描写，如埃维登形容的那样，像花茎般纤细，柔软。细首薄胸，产生一种神秘感。

总之，埃维登作品的迷人之处，在于他表现了女性身上诱人的魅力，追求欣赏对象的女性美。拍摄对象与其说是富有现实感的女性，不如说已是溶合了他的审美观念的全新的埃维登美学女性。

关于观察

1959 年，埃维登出版了第一本摄影作品集《观察》。虽然有些作品已在摄影杂志上发表过，但是，仍然引起了读者的极大兴趣。埃维登深

知，作品的感染力与照片尺寸大小有着很大关系。所以《观察》摄影集中作品尺寸与陈列时一样大，因此效果出人意料的好。这是他通过对商品陈列的观察和对《生活》杂志的研究所得出的尺寸。

图 195：埃夫登

还有一件意外的事，这本影集不是时装摄影作品，而是以美国文化界男女名人的影像为主，甚至有儿童照片。如前言所说，《观察》是一本观察人类社会的影集，是人类内心世界的记录。还有一点引人注目的是，画册中的人物大部是中年以上的人。正如前面所述，埃维登喜欢夫

人，牵动他心绪的是中年以上的男女，或许是中年人的内心世界是多棱性的、复杂的、富有人类情感和魅力的缘故。埃维登说："我无法从年青人的脸上发现美的存在。而中年人的嘴唇就深深地吸引了我，往往反映了她们人生的全部内容。"

埃维登的工作间和摄影术

让我们看看他工作的情况。他的摄影室位于纽约中心五号街附近东49号街一座两层小楼，入口很小，里面却富有生气。房间大约有20平方米，从屋顶到地面墙壁上都贴有白纸。相机两边摆有屏风，屏风上也糊上白纸。相机上方有一个反光伞，旁边有4架灯。有十几位麻利的助手帮忙，不停地变换背景。罗莱相机一个镜头接一个镜头不停地拍摄，因为模特的酬金是按三十分钟计算的。拍完一卷后，再换已经装好胶片的另一架相机。埃维登只是在换机子时，才离开取景器。

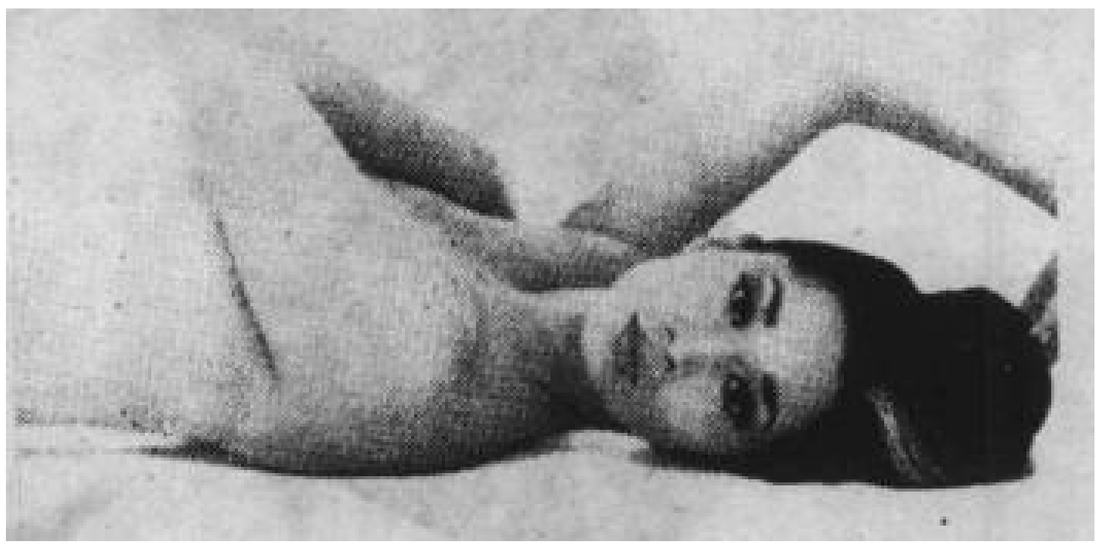


图196：埃夫登 "人体"

今井田氏形容说："他的嘴像机关枪似的不住地说出为模特设计的造型"，他的措词很微妙，却又很准确，这都来源于他天赋的才能。在工作中，不断地播放音乐，而且不停地变换模特所喜爱的乐曲。埃维登喜欢同某一位模特长期合作，他认为，不了解模特，就不能创作出艺术。

拍摄助手有编辑，也有艺术指导，在摄影技术上却完全依赖埃维登。这在艺术指导权限极大的美国，是非常罕见的。

1944年，埃维登开始进入《哈泼斯》，当时，他已经有15年的拍摄

历史。而正式进入世界摄影名人圈，则是在最后五、六年之内。从1955年开始，每年在许多摄影年鉴上，他都以女性摄影的作品参加。

欧文·佩恩是美国骄傲的女性肖像摄影专家。他的作品中充满了新古典派的气息，而埃维登则更富有实践性。《观察》画册中的手法和风格开拓了前人未达到的新境界，从某种意义上说，比佩恩更加豪放，颗粒更粗，焦点更模糊，节奏更加跳跃。虽然使用的是纯粹的抓拍手法，但是却充满了生气和奔放的情调，具有新魅力。埃维登的出现，无疑打破了人像摄影领域窒息的空间。

第九章
几位与众不同的摄影家
——摄影界的杰出人物

布拉赛(BRASSAI)

罗伯特·杜瓦诺(ROBERT DOISNEAU)

罗尔夫·温奎斯特(ROLF WINQUIST)

伊拉(YLLA)

巴黎的诗人摄影家
布拉赛(BRASSAI)

布拉赛是摄影界的老前辈,所以对于他的名字,就像听到离开第一线的人的名字那样,感到有些遥远。但是,布拉赛是摄影界的权威,如果从布拉赛从事摄影的历史来看,他与卡蒂埃－布列松一样,都是在二十世纪三十年代初开始的。对于布列松,人们有时候还认为他是一位目前仍活跃于社会的摄影家,而对于布拉赛,却怎么也改变不了"老权威"的印象。

布拉赛曾是一位画家,受到过毕加索的赏识,并与诗人杰克·布鲁贝尔一起出版过版画集(1946 年出版)。从他的摄影作品里,我们可以感受出他浓厚的浪漫主义风格。从他的这种风格中还可以感觉到,在某一点上具有一种当时巴黎画坛的浓厚气息。

他并非出生于法国,而是 1899 年生于匈牙利古都布拉索。取名布拉赛的含义就是指"来自布拉索的人"。这里我们应该顺便提一下,在出生于匈牙利的摄影家中有许多与众不同的人。如有名的纪实主义者卡帕,发明无底照片的纳吉,以及裸体照片的权威安德烈·德·迪安斯等人。其中,布拉赛与卡帕后来都是以法国作为他们的第二祖国,,并在巴黎成名的。

最初,布拉赛是立志做一名画家来到首都布达佩斯的。他在那里加入了美术研究所。几年后,他的画得到毕加索的承认,这时他已完全具备了作一名画家的素质。但是,他真正以一个新的艺术家形象出现在人们面前则是在 1923 年以后,也就是他来到巴黎的那一年开始的。

1923 年,正是希特勒发动慕尼黑啤酒店暴动的那一年。第二年,安德烈·布来顿在巴黎发表了著名的超现实主义宣言。又过了一年,包豪斯工艺学校迁往德国的德绍。这一时期,正是社会主义革命的暴风

图 197:布拉赛 “夜幕下的巴黎”

雨与反动的法西斯主义开始出现不可调和的对立时期。总之，从 1914 年开始的历时四年的第一次世界大战极度地动摇了欧洲的人心，战后二十年代出现的经济大萧条，以及对权威的否定和价值观念的转变等，给政治和精神等各方面带来了一定的影响。在这一影响下，出现了与新的社会思潮相适应的革命艺术的萌芽。于是，反映战后危机意识的先锋派艺术运动也蓬勃开展起来了。

布拉赛就是在这个时期来到巴黎的。

成熟的新秀时代

当时,年轻的布拉赛心里是如何考虑的,我们很难知道。不过,就在这一时期,德国的约翰·哈特菲尔德发明了剪辑摄影,对当时刚抬头的纳粹党进行了猛烈的讽刺,同时,正在包豪斯工艺学校工作的纳吉也于 1923 年在美术馆举办了他的第一个摄影展,柏林有名的《暴风雨》影展。从那时起大概过了八年,即 1931 年,布拉赛才得到了一架照相机。在这八年里,他是一边绘画,一边从事新闻工作的。

布拉赛很快被照相机所产生的巨大魅力所吸引。1930 年前后,出现了里根·巴奇等的新即物主义运动。这对传统的绘画主义摄影来说,是一个毁灭性的打击。摄影开始向有效地运用摄影特点的方向发展。对此,也许可以称之为摄影的文艺复兴时期。

布拉赛一得到相机,立即就开始了拍摄。在 1956 年瑞士摄影杂志第五期上,曾刊登了他在 1932 年拍摄的毕加索的照片。照片上的毕加索一头浓发,目光有如鹰隼一般锐利。他在 1932 年的代表作主要是表现巴黎"蒙帕纳斯地区"的夜景。1932 年,与法国诗人波尔·莫兰一起出版了摄影画册《巴黎之夜》。

布拉赛因《巴黎之夜》的成功而确立了他在摄影界的地位,摄影界又出现了一颗新的慧星。这不是偶然的,这是他通过艰苦学习以及原来就有的绘画基础所赋予他的熟练的构图技巧而获得的结果。

很少有摄影家能像布拉赛那样,在发表处女作不久,就表现出成熟的摄影风格。

布拉赛早期的作品,就如二十多位评论家认为的那样,尽管缺乏直观上的感人之处,但是,他对人生的观察是成熟的,而且保持了直观人生中所反映出来的深沉的情绪。从那时起,他的作品就具有一种权威式的气慨。他虽然从事摄影的时间很短,但从一开始就具有一种老成的姿态,所以说,他是一位早熟的艺术家。如布拉赛在 1943 年从舞台顶棚内向下拍摄的一幅舞台场景照片与他在同年拍摄的另一幅一个身

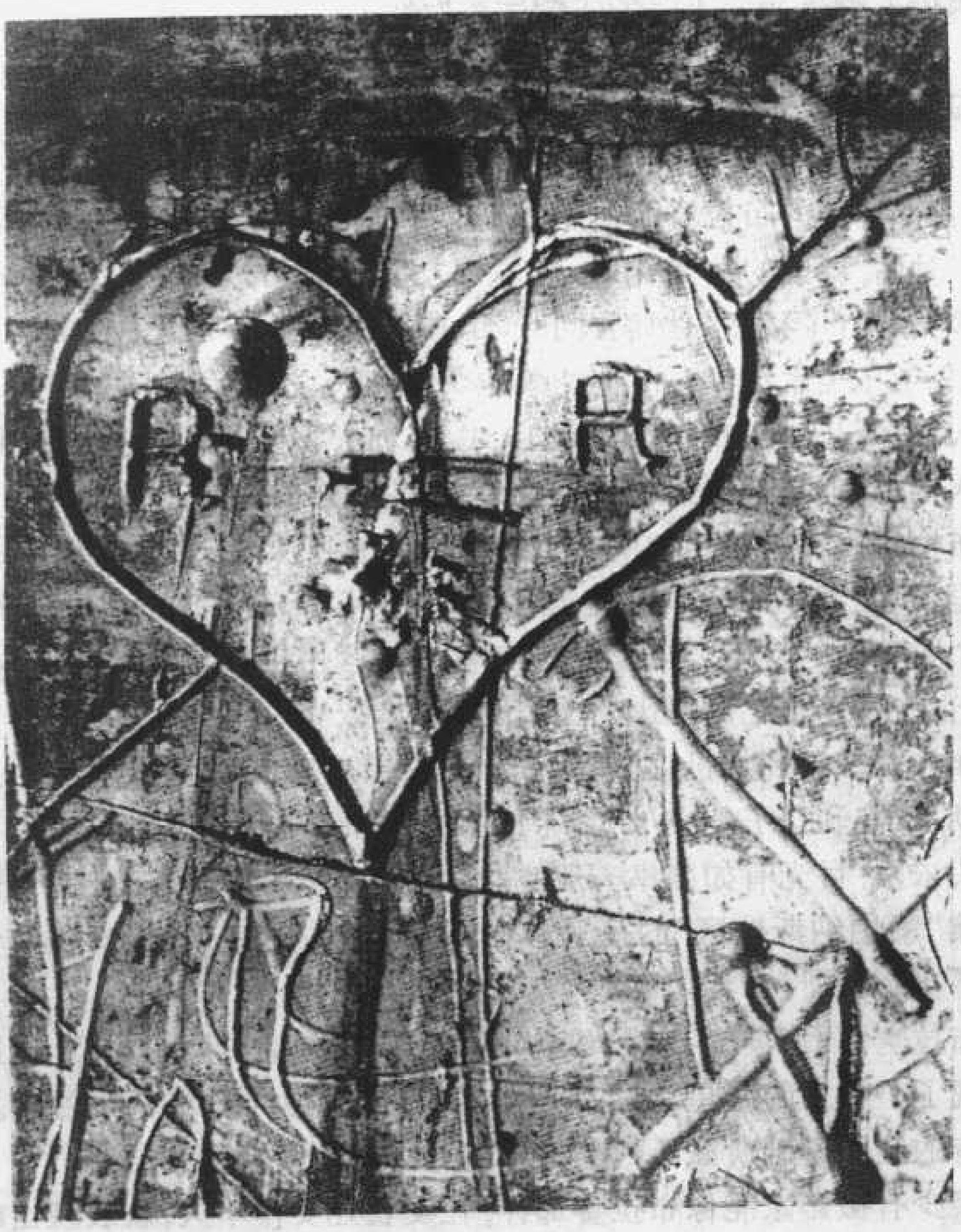


图 198:布拉赛 “墙壁”

穿制服的男子抱住裸体舞蹈家后背的作品，构图大胆、协调，通过画面，让人深感人生悲欢的情绪。

在布拉赛的许多作品里，都采用了诗画并用的形式。这说明了他的摄影构思本身就是准备给人一种诗一般的印象。他的作品表现出一种不同于先锋派艺术的浪漫主义格调。

被巴黎征服的摄影家

四十年代，布拉赛出版了作品集《照相机看到的巴黎》(1949 年)。在这本摄影集里，他不只是把相机对准有闲阶层，更多的是描绘巴黎的幽静之处和街头、公园，以及充满古老风情的世居于此的市民们。布拉赛不是巴黎人，但他作品的风格却忠实地继承了巴黎的传统。

巴黎确实具有一种不论是哪国人都会被它独有的那种气氛深深吸引的魅力，这就是艺术所以能在巴黎得到不断发展的根本所在。布拉赛是一位真正热爱巴黎、并能够认真注视巴黎，与巴黎溶为一体的艺术家。不久以前出版的《随意的涂抹》就表现了布拉赛对巴黎的那种深切的爱。这本画册是他二十多年来拍摄成果之大成。

“墙壁”的语言

1956 年 10 月，布拉赛在纽约的现代美术馆展出以“随意的涂抹”为题的影展，引起了人们的极大兴趣。1958 年，美国摄影年鉴曾以《墙壁的语言》为题，详细地介绍了这个影展的内容。该专集分为“面容”、“爱”、“魔法的使用与妖怪”、“鸟与动物”、“争斗”、“死的符号”六个部分，并刊登了爱德华·斯泰肯的介绍和布拉赛本人的说明。

图 199：布拉赛 “黛安娜”

我们从这些名称就可以知道，这些照片主要是记录在很长历史时期里，由许多不知姓名的人为表明自己的心情而雕刻在墙上的一些图案和符号。

“面目”部分从抽象到写实，都是一副副瞪大双眼，张着嘴巴的形

象，既有天真烂漫的表情，也有生气和滑稽的表情。刻划出当时对人表示关怀或者表达自己难以忘怀的表情。

“爱”的部分大都刻有“心”型符号。有的刻有一把尖刀直插心脏，并刻有“你与我”的字迹。表现了即使遭到挫折，也要在一起的坚贞爱情。

在“魔法的使用与妖怪”中，我们可以看到许多奇形怪状的怪物的各种可怕的、或者明朗的面目。明确地表达了人们对想象中的事物的恐怖与向往的心情。

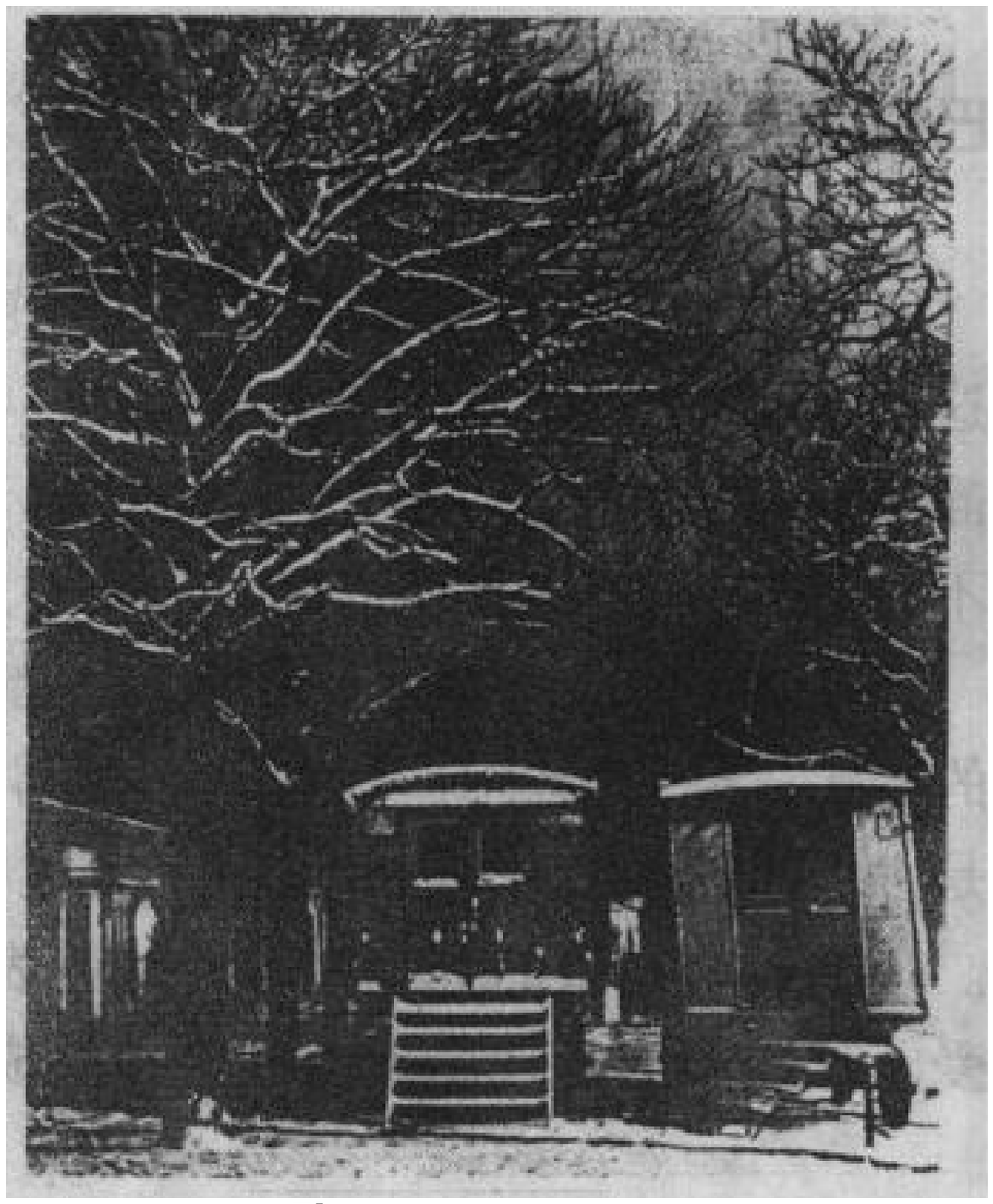


图 200：布拉赛

在“鸟与动物”中，通过极为幼稚的、原始艺术的简洁手法，表现了一种强有力的艺术形式。

“争斗”雕刻的是各种不同争斗姿势的人，它真实地反映了人的争斗的本性。

在“死的符号”中，大多采用的是骷髅的形式，而且到处可以看到“X”型符号，使人深深感到人对不可避免的注定命运——死的恐怖心理。

图 201：布拉赛 “壁上词汇”

总之，在“随意的涂抹”中，象征性地表现了人的情绪中难以捕捉到的各种心态，表明了人对生的渴望，对死的恐怖，对爱的向往等。这些虽然在一定程度上还不是艺术作品，但却是艺术的原型，是表现人类本能的咒语的形象。布拉赛所追求的正是为了表现人的本性而刻划在墙壁上的表象，他以不折不扣的纪

实态度进行了拍摄。

布拉赛通过以上的种种尝试取得了一定的成功并成为一名艺术家，可以看出，从开始的抒情派到后来的人生哲学派，就是布拉赛所走过的艺术道路。

罗伯特·杜瓦诺(ROBERT DOISNEAU)

图 202:德阿诺 “年轻的夫妇”

在圣日尔曼的一家酒店,罗伯特·杜瓦诺只要有一杯醇香的葡萄酒就能在那里呆上一天。这家酒店里有下巴上留有胡须的无聊诗人;也有打扮入时的画家;还聚集着酩酊大醉后,高喊“共产党万岁”的学生们,以及身份不明的黑人。这里没有种族歧视,没有贵贱之分,是一个

使人们聚在一起唱歌、喃喃细语、吵闹、哭泣、欢笑的小小天地。

杜瓦诺到这里来是因为这里具有一种可以互相交流感情的浓厚、清新的气氛。据说，存在主义者中，有许多人都参加了反法西斯主义的抵抗运动。如果说是这样，那么当时杜瓦诺也积极地参加了。

杜瓦诺的思想是始终如一的。他生于巴黎郊外的查德村。他非常热爱巴黎，热爱巴黎的男男女女。对杜瓦诺来说，将巴黎置于德国的任

图 203：德阿诺 “巴黎速写” 1955

意蹂躏之下是绝对不允许的。事实上，巴黎也是由衷地热爱杜瓦诺，并将他紧紧拥护着。因此，他从未打算离开巴黎。就是在他成为摄影家后，也从没有离开过巴黎，或产生过这样的念头，巴黎就是他的一切。所以可以说杜瓦诺是最纯粹的巴黎人。他常常以一个普通的巴黎平民的眼光来观察和表现巴黎，这就使得他的作品具有一种迷人的魅力。

杜瓦诺走过的漫长道路

前面提到过，1912 年杜瓦诺出生于巴黎郊外的查德村，家庭并不太富裕，因此，他只在小学受过很少的一点教育后，为了掌握从事工作的简单技术，他进入埃斯坦安尔学校。四年后，他领到了一张印刷雕刻师的毕业证书。这样，他成了一名印刷工人。后来，他又进入了专门做制药广告的广告公司，在那里拍摄药用糖浆的广告。

关于摄影，杜瓦诺并没有太多的知识。他的教科书就是照相机的说明书，说明书就是他的第一位启蒙老师。1931 年，他曾拜摄影师安德烈·维尼奥为师。维尼奥是位富于幽默精神的人。杜瓦诺不乏幽默的作风或许就是受他老师维尼奥的影响。

然而，杜瓦诺真正走上摄影家的道路，还有一段曲折的经历。

1943 年，杜瓦诺进入了雷诺汽车制造厂。虽然他十分喜欢乘坐汽车，但对汽车的制造却不大感兴趣。每天早晨，他离开家时都感到十分忧郁。因此，五年中他经常迟到，最后，被开除了。

杜瓦诺虽然开始拍摄一些照片，但他自知还缺乏这方面的专长。于是，他决心“从现在起从头学起”。然而，他的这个决心下得有些太迟了。这是因为 1939 年的某一天，战争突然来临了。

他立即被征召入伍。但是，法国比较弱小，也许是德国过于强大了。1940 年，法国政府向德国屈服，到盟军进入巴黎之前，德国占领法国达五年之久。

法国在这场战争中是战败国。但杜瓦诺与其他许许多多的法国人一样，陆续加入了反对德国法西斯主义的抵抗运动。1945 年，他终于有了一架盼望已久的照相机。于是，他正式开始为他所深深热爱的巴

图 204:穆阿诺 "镜框中的裸体像"

黎和巴黎的人们进行拍照。

充满大众气息的作品

当杜瓦诺一进入圣日尔曼的酒馆,人们立即就会聚集在那里,因为杜瓦诺从未以艺术家自居,吹嘘自己是知识分子。总之,对聚集在这里的人来说,杜瓦诺是一个大方随和的人。他作为一名摄影家,在这里要比布列松和卡帕等人还受欢迎。他深受巴黎人的尊敬和爱戴。首先,他语言诙谐。他与少女谈爱情;与菜店老板谈赛马;与鱼店的年轻主人喋喋不休地谈论刚刚娶来的内掌柜如何惹人喜爱。因此,人们不知不

觉地聚集在杜瓦诺身旁，倾听他的谈话，他们一边喝着醇香的葡萄酒，一边向杜瓦诺提出一个又一个的问题。这时，杜瓦诺向他们频频点头，并在不知不觉中按动快门。所以，杜瓦诺的照片中可以看到巴黎人朴实无华、不屈不挠的生活感情。

图 205：德阿诺 “后台”

长期以来，杜瓦诺一直生活在下层，这种生活加深了他对广大群众的感情，人们对他也都没有什么戒心。杜瓦诺的作品中充满了人情味，他的照片与其他人拍摄的照片相比，更使人感到亲切，许多人都主动做他的模特。

杜瓦诺之所以没有离开过巴黎，就是因为在他的周围经常聚集了无数的摄影对象。与世界上残酷的政治与革命相比，他更喜爱小小的、温暖的、相互关怀的世界。他感觉到周围人们体内鲜血的温热，这对杜

瓦诺来说是一种难得的幸福感。

因此，杜瓦诺对自己周围的生活非常珍惜，他热爱他的家庭，思念他的朋友们。他从不追求世俗的名利。他认为追逐名利，还不如让他钓鱼或者照相更快乐。

图 206：德阿诺 “爱”

杜瓦诺说：“我曾在埃斯坦尔学校呆了四年，在雷诺汽车制造厂呆了五年，在军队里呆了两年，以及后来参加反对德国法西斯侵略的抵抗运动四年，前后共经过了 15 年的曲折道路，才开始摄影的。因此，我必须将这 15 年的时间夺回来。”

不管他愿意不愿意，不知不觉中，杜瓦诺终于成为第一流的摄影家而驰名于世界。或许这并不是他的愿望。

有鱼、有酒、有摄影。只要杜瓦诺出现在哪里，哪里就会聚集起成群的男子与青年男女。即使在今天，杜瓦诺仍然与他们在巴黎的房檐下尽情欢乐，歌唱着每天的生活。杜瓦诺正是这样一位来自人民群众的摄影家。

杜瓦诺的世界

据说那些聚集在酒店的杜瓦诺的朋友们把他发表过的全部作品都做了剪贴。由于杜瓦诺将他的收入全花在了喝酒上，因此他在经济上

十分拮据，家里连一间他最需要的暗室都没有，他的暗室是卫生间兼厕所。卫生间的墙上沾满了药水，屋里充斥着气味。有时，他在深夜冲洗照片时，还会因孩子来上厕所而狼狈不堪。但是，杜瓦诺丝毫不为此苦恼，否则，他也就不会具有这种对艺术的执着态度了。

图 207：德阿诺　“爱”

1956 年，杜瓦诺获得了法国最高的摄影大奖“尼普斯奖”。尼普斯是一位可与达盖尔齐名的摄影术发明人。获得“尼普斯奖”是摄影家的最高荣誉。

到目前为止，杜瓦诺出版过四本作品集。1949 年出版的《巴黎的郊外》，1954 年出版的《巴黎的生态》，第三本作品集是教孩子们数数的《一二三四五》，第四本作品集是 1955 年出版的《巴黎的快照》。这些作品集一部部都充满了巴黎情趣的风俗画和表达巴黎人悲欢的生活记录。

作为巴黎的摄影家，杜瓦诺已经越过了布拉赛时代。布拉赛的那种唯美主义的摄影已过于浪漫了，使人感觉不到巴黎的现代气息。

我们可以说杜瓦诺是一位乐观的，具有小市民气息的现实主义摄影家。我们在看反映巴黎小市民生活的电影时所感到的一种亲切的世界，就是杜瓦诺的世界。无论是今天还是明天，杜瓦诺仍会在巴黎的一隅歌唱，在这样的气氛中拍摄。战后，摄影界充满先锋派新浪潮的今

图 208：德阿诺 “毕加索”

天，出现这样一位世界著名的摄影家，看来似乎有点荒唐。但是，这也许正是摄影本身的有趣之处。

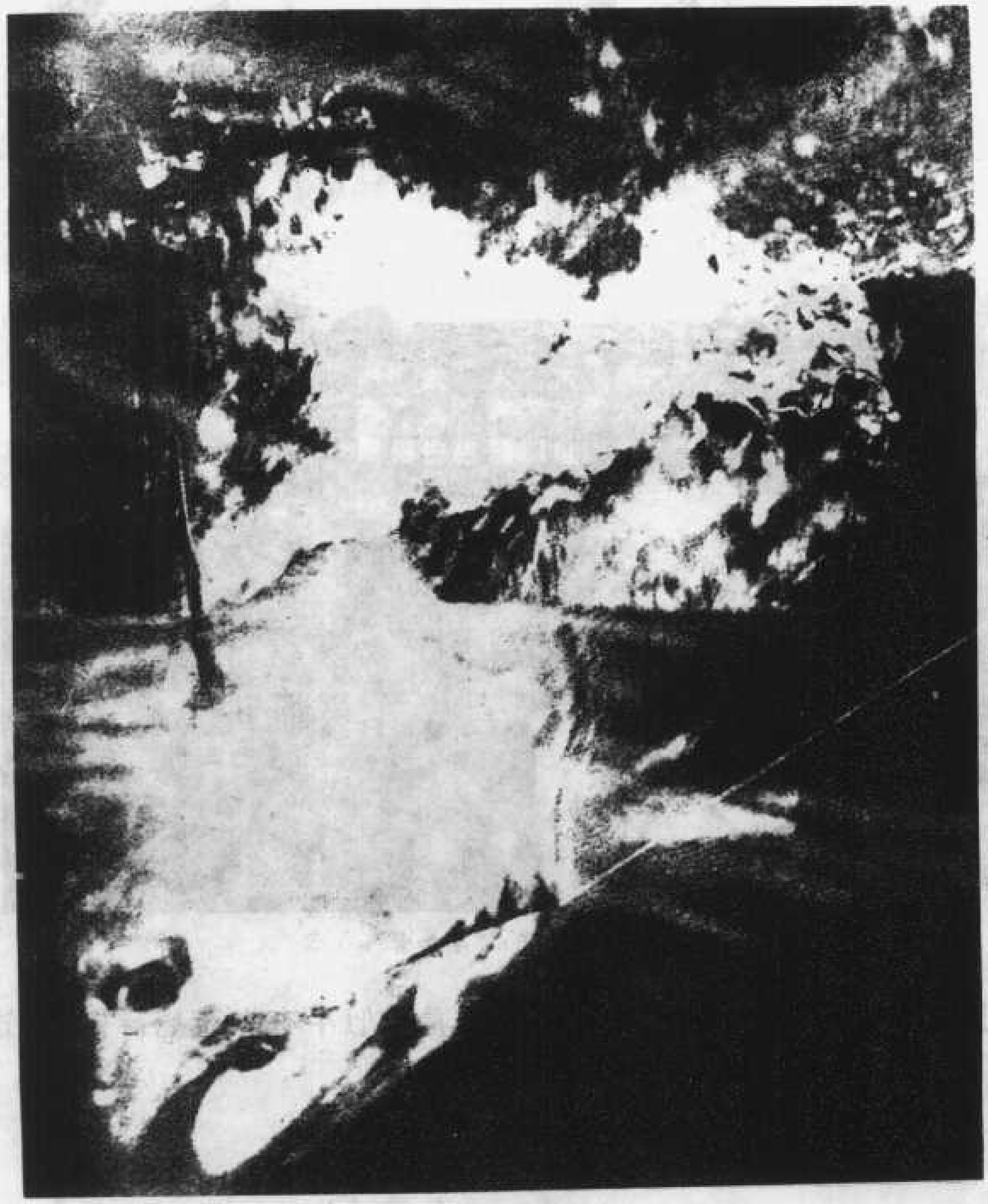


图 209:穗阿诺

冷静、热情的魅力
罗尔夫·温奎斯特(ROLF WINQUIST)

最近,许多摄影杂志介绍了住在瑞典的温奎斯特的作品。他是拍摄女性人物照片的专家。他的作品充满一种冷峻的气氛,却具有难以形容的魅力。他一般不要求拍摄对象流露出那种热情得令人感到窒息的表情,却表现了一种隐藏于内心的深沉的感情。正是这种独特的风格使得许多人成为他的作品的狂热爱好者。

大海的诱惑

1910 年,温奎斯特出生于瑞典最大的港口城市哥德堡,他是在大海的哺育下长大成人的。他看不到港口,就会心神不定,大海中有他的苦脑与欢乐。当他听到停在港口的外国船只响起汽笛声,他就会对从未见过的异国产生各种猜想。他的少年时代,十分富于幻想,有如张开翅膀的鸟儿在空中自由翱翔。

在温奎斯特的少年时代,一个偶然的机会,他被奇妙的玻璃镜头所具有的魅力深深吸引住。当他 18 岁时,就清楚地意识到自己想成为一名摄影家。这样,他最初所选择的道路就是作为一名商业摄影家。开始,他并不认为这条道路对自己来说就是决定性的。然而,商业摄影在当时尚是一个未开辟的领域,这可以激起年轻人特有的雄心壮志。

1933 年,他作为游轮上的摄影师,乘船离开了哥德堡港。这样,他真的有机会与大海进行了充分的交流。游轮每到一港,他都进行拍摄。这时候,他的青春充满了活力、不安与骚动,有时候,一种满足感使他感到心旷神怡。

游轮的终点是纽约。纽约的高度物质文明使温奎斯特大开眼界。

年轻的温奎斯特深深地感到自己在世界上显得那么渺小。但是他仍然认为自己具有超出一般人的价值。

温奎斯特乘坐的游轮，冬天经过西印度群岛，夏天途经格陵兰岛或挪威最北部的北角。他以极大的热情在这些国家进行拍摄。这样的生活一直持续到1937年。他整整渡过了四年的航海生活。这一时期，世界摄影界也发生了急剧的变化。1936年，《生活》杂志在美国创刊。与此同时，其它许多摄影杂志也纷纷问世。当温奎斯特得到这些杂志时，激动得不能自已。可以说，世界摄影界发生的这些变化极大地震撼了温奎斯特年轻的心。也许这就是他决心离开他所熟悉并喜爱的游船工作的动机。

图210：温奎斯特 “玛利阿努”

发现了北欧女性的魅力

温奎斯特离开游轮后，来到了本国摄影家们活跃的场所——瑞典首都斯德哥尔摩。他虽然去过许多国家，但并不像其他摄影家那样，准备在纽约或巴黎开设照相馆。这是因为他非常热爱自己的祖国。他通过在国外的观察，对自己的祖国形成了一个全新的印象。此外，还有一个重要的原因，这就是他发现了自己祖国——瑞典的女性十分迷人。

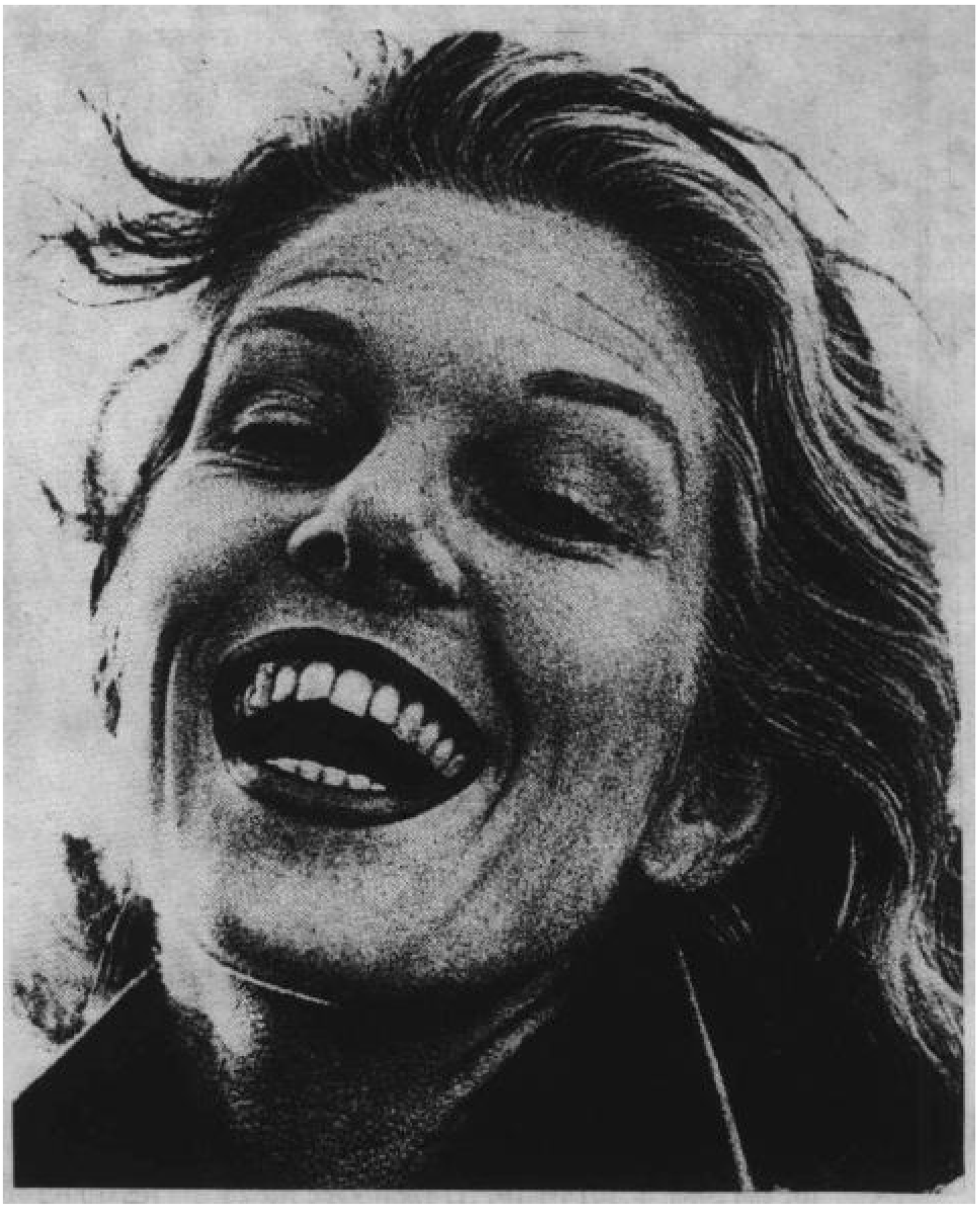


图 211：温奎斯特 “玛丽·本桑”

温奎斯特发现她们的皮肤比任何国家女性的皮肤都洁白、细腻，有光泽，并富有弹性。她们的双眸也比其它国家的女性更为冷静、清澈、炯炯有神。由于这一发现，他决心利用自己的摄影技巧为她们拍摄。不仅如此，他还想在商业摄影方面形成一种可以表现自己意愿的体裁。于是，他在斯德哥尔摩开设了一家照相馆。并在这个简陋的照相馆内开始为人们拍摄照片。他拍摄的照片应市后大受欢迎，引起了人们的

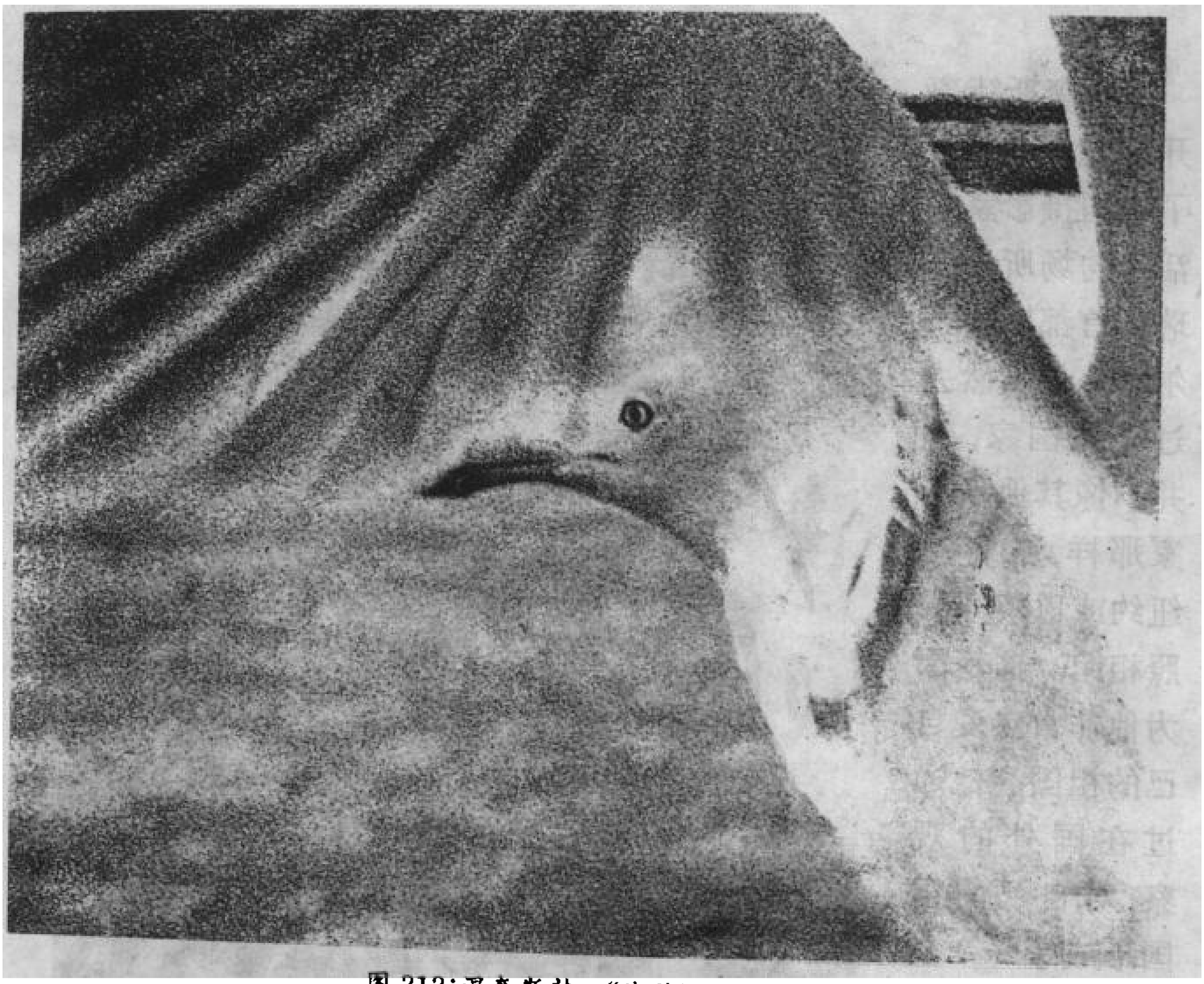


图 212:温奎斯特 “海鸥”

注意,崇拜者越来越多。

这一时期,温奎斯特也拍摄时装照片。他的时装照片同样创造了独特的风格。

在温奎斯特的照相馆里,通常有三种照相机。一架是专门用于拍摄半身照的带有 300 毫米镜头的室外用大型照相机。一架附有可拍摄肖像照片镜头的室内照相机。另一架是哈斯相机。在室外拍摄时,他除了使用哈斯相机外,有时也使用罗莱相机。

他的工作逐渐得到了国内人们的承认。他通过一幅幅作品来实现他的雄心。有时,他也拍摄一些剧照。他的剧照并不是在舞台上拍摄的,而是邀请演员来他的照相馆里进行拍摄的。因此,这些照片是作者

强烈的主观意识与纪实的结合，在某种意义上可以说是一种新的尝试。瑞典的名演员布勃卡·林德尔的代表作《莎尔美》和G·富理德主演的《美狄亚》等剧照就是他这一时期的代表作。

图213:温奎斯特 “博特莱特”

除此之外，温奎斯特还对拍摄模特具有极大的兴趣。他选用的模特大多数是少女，有时也选用中年妇女。不用说，这些模特大都具有北欧人的特点。他拍摄的照片中模特的表情和举止一般都充满了智慧和冷静。这是他的风格与众不同的最主要的表现之一。

新的摄影巨匠温奎斯特

温奎斯特的声望越来越大了。今天，温奎斯特已被一致公认为出

图 214:伊拉 “印度象”

色的摄影家。他开始被认为是瑞典摄影界的新的指导者。1946 年,他和一批摄影家组成了一个新的摄影团体。这个名为“德温卡”的小组是由充满朝气的十一位年轻人组成的。

“德温卡”小组有见解,有雄心,给人耳目一新的感觉。他们对瑞典当时风行的沙龙摄影大加指责,并对他们自己的发展方向进行了议论。

小组中有人对莫霍伊·纳吉和曼·雷的先锋派艺术产生了兴趣,想从中发现新的摄影语言的突破口。有些人对布列松的快照发生了兴

趣，也对史密斯的人道主义作风产生了共鸣。世界摄影的新流派使他们感到振奋。“德温卡”小组既没有会则，相互之间也没有什么限制条件，他们所需要的只是赤诚。

图 215：伊拉 “犀牛” 1959

1948 年，在摄影杂志《摄影》的支持下，他们在斯德哥尔摩举办了首届摄影展，在瑞典的摄影界中引起了极大的反响。正如该小组成员鲁纳·哈斯奈尔所说：“我们的这个摄影展犹如给沉睡中的瑞典摄影界投下了一颗炸弹。”

当然，旧沙龙派也不会就此认输，他们在第二年也举办了一个反“德温卡”的摄影展。然而“德温卡”投下的炸弹已经深深地影响了人们的观念，瑞典的摄影史开始出现了一个新的转折。

这样，温奎斯特给瑞典摄影界带来了新的黎明，虽然温奎斯特对“摄影界巨匠”的称呼并不感兴趣，他继续努力追求自己独特的艺术风格，立志在各方面做毫不气馁的努力，这是他赋予自己的使命。

瑞典的摄影界

1962年，斯德哥尔摩大学摄影专业教授斯特罗姆霍尔姆先生来到了日本，他介绍了有关瑞典摄影界的情况。

过去，瑞典摄影界里盛行业余摄影，因此绘画派摄影的倾向根深蒂固。但是，当进入二十世纪三十年代后，在先锋派艺术的影响下，瑞典摄影界开始出现了变化。以龚纳尔·伦德和瓦尔贝鲁克为核心，特别是瓦尔贝鲁克对先锋派艺术的努力，引起了人们注意。后来，他们又转向了商业摄影。此外，在纪实摄影方面，鲁纳·哈斯奈尔也非常有名。

然而，瑞典的摄影界真正有所建树还是在战后。在温奎斯特的努力下，专业摄影界占有了主导地位。如“德温卡”小组就是集中了战后瑞典摄影界的新生力量，他们极大地刺激了瑞典的摄影界。1952年，该小组解散后又重新结成了一个“德·尤”（意思为10人）小组，由立志进行纪实摄影的10个人组成。

据斯特罗姆霍尔姆教授介绍，斯德哥尔摩大学摄影专业的学生已达200人，如果从该国的人口来看，可以说，这是不少的人数。

斯特罗姆霍尔姆教授是作为参加禁止原子弹和氢弹代表大会的代表，来到日本的。他在日本大约逗留了一个月，拍摄了广岛和长崎，拍摄了日本的歌舞伎。在这期间，教授表现出了他的坚实与成熟的性格。

动物王国的女摄影家
伊拉(YLLA)

只要是接触过动物摄影的人,恐怕不会不知道伊拉的名字。几乎所有被称为摄影家的人 都曾拍摄过动物。即使是新闻摄影记者为了在精神上放松一下,也曾拍摄过动物。在日本,不用说土门拳先生,就是东松照明和奈良原一高也经常光顾动物园。东松先生等人还举办过十分出色的动物摄影展。

伊拉是一位只拍摄动物,以动物作为其终生题材的、不可多得的摄影家。伊拉作品的新奇之处就在于她并不满足拍摄动物园内驯养的动物,而是拍摄生活在自然环境中的各种野生动物,在动物生活的场所进行拍摄,这就是伊拉的伟大之处。1956 年,美国杂志协会摄影集纪念专刊上曾作过这样的评论:“伊拉的作品可以说是动物乐园,它是给全人类以理解和喜悦的源泉。”伊拉的《动物乐园》作品集,表现出她对动物的无限同情。

当然,真正优秀的作品并不仅仅是对动物的同情。还必须对动物的习性做客观、耐心和冷静的观察,但同情是进行这种观察的根本。伊拉的动物照片就是这样产生的。

开设动物摄影室

令人遗憾的是,1955 年伊拉在一次意外的事故中永远地离开了我们。这一年,她为了了却多年的宿愿前往印度旅行,并观看了巴哈拉普尔的庙会。一次,在悄悄行驶的吉普车上,她正出神地拍摄着一头公牛,突然,不幸的事故发生了,由于吉普车翻车,而使她捐躯。可怜的伊拉生前自己未能看到她在印度旅行时拍下的照片,,但在 1959 年美国

图 216:伊拉 “眼镜蛇” 1959

年鉴的伊拉专集上刊登了她在孟加拉所摄的猛虎照片。这幅照片是她在发现目标后走近目标并在瞬间抢拍下来的,整个过程扣人心弦。

最初,伊拉并不是拍摄野生猛兽的摄影家。1911 年,伊拉生于维也纳,她的少女时代是在匈牙利度过的。伊拉于她的笔名,她的真实姓名是卡米拉·科夫拉。伊拉是卡米拉的发音之误,卡米拉在塞尔维亚语中是“骆驼”的意思。她的父亲是罗马尼亚人,母亲是捷克人。

伊拉不断地辗转各地是因为受了第一次世界大战的影响,她的少

女时代似乎并不那么幸福，看起来她对艺术的兴趣好像是继承了什么人的血统。伊拉是19岁那年来到巴黎学习雕刻，但很难维持一个人的生活。伊拉为能继续学习下去，希望谋求一个职业，于是，她决定学习摄影。

伊拉的摄影启蒙教师是女摄影家艾尔吉·兰德。艾尔吉·兰德生于匈牙利，是一位新闻摄影家，目前仍活跃在摄影界。她在伊拉去世的那年(1955)出版的《今日中国》摄影集是她的力作。

据说伊拉在雕刻方面也多以动物作为主要题材，也许是她生来就特别喜爱动物，在一个偶然的情况下，她开始对动物摄影发生了兴趣。

1931年她21岁，是她来到巴黎后的第二年，那一年的整个夏天她都是在诺曼底度过的。这是一次度假旅行，看着草原上放牧的牛、羊群，她被那不断变化的美丽景色所陶醉。伊拉开始用借来的廉价相机对她所喜爱的动物进行了如醉如痴的拍摄。这些抓拍照片是以田园风光为背景拍下的动物照片。从照片中可以看到她对动物的真实、细腻的观察。伊拉的这些作品引起了艾尔吉·兰德的注意，在她的鼓励下，伊拉开始了动物摄影，并受到了人们的推崇。从那时起，伊拉放弃了雕刻的学习，决心成为一名动物摄影家。

不久，伊拉开设了一个专门为动物拍照的摄影室，为狗和猫拍下了一幅又一幅照片。最后，终于连自己的家都安在了邦赛奈的动物园内。当时，由于还没有今天这样的摄影杂志，因此，她的名望还只限于巴黎。后来，她的声望越来越大，不仅法国，而且英国也知道了她的作品。

伊拉第一个作品集《小与大》，于1938年出版。当时她28岁。这本摄影集引起了各国的注意，英国与美国也相继再版。以她的处女作为契机，英国的动物学家、著名的朱利安·哈克斯莱的《动物的语言》一书也采用了她拍摄的照片。这时，她已被认为是首屈一指的动物摄影家了。

在纽约获得成功

不久，第二次世界大战波及到了法国，伊拉的工作也受到了挫折。

这时，纽约的现　　美术馆和美国摄影公司邀请她赴美。于是，她于1941年定居美国，并像在巴黎时那样，开设了一个动物摄影室。

对于颇有才能的伊拉来说，美国是她发挥才能的最好的地方了。她克服了重重困难，努力、愉快地进行工作。不久，她的才能被动物爱好者们闻知了，于是，顾客蜂拥而至，有钱人拍摄一张照片需付60美元。而且动物专家们也来到了她的摄影室，将他们捕获的珍奇动物放在伊拉的照相机前。就这样，她获得了极大的成功。不仅如此，实际上所有的杂志几乎都采用了伊拉作品，而且，她的作品又流传回到了欧洲。

为什么伊拉的动物摄影会受到人们如此的欢迎呢？这恐怕是因为迄今为止很少摄影家是以动物摄影为其天职的。在三十年代曾出现过因《动物正注视着你》和《我的狗》等优秀的动物照片而出名的印度女摄影家黑达·瓦尔达。现在，除了瓦尔达以外，就只有伊拉了。

伊拉的初期作品只限于欣赏动物。她的作品表现了与欣赏者情绪一致的对动物的爱。例如，她在1952年发表的《85只猫》，使人感到作品中不仅表现了观察者对猫的细致入微的观察，而且还有一种将猫拟人化后所表现出来的亲密交往，以及她对猫的深深的爱。可以说，这就是伊拉动物摄影的特点。

成为野生动物摄影家

不久，伊拉开始感觉到动物欣赏题材的狭窄与空虚。欣赏的结局只能是使动物按人的意志做各种姿势，因而留下人工的痕迹。

伊拉开始向往动物生存的自然界。因为在这里，动物是以它们野生的天性生活的。将本来是野生的动物不加修饰地拍摄下来不正是动物摄影家的责任吗？在这一愿望的驱使下，她开始拍摄富有野性的动物，她的摄影风格逐渐有了一种男性的气魄。

1952年，伊拉访问了非洲的肯尼亚和乌干达。这里宛如一个动物王国。在这里，与过去拍摄观赏动物完全不同，整个观察与拍摄的过程都十分惊险。但是，伊拉发现一旦与动物成为朋友，就会被它们所具有

的魅力所深深吸引，就会感到在动物园拍摄照片太没有意思了。

在 1953 年出版的《非洲的动物》摄影集里，曾详细地介绍了伊拉的观察日记，并刊登了她将野生动物 的生活情况生动拍摄下来的照片，可以说，除了邦·迪尔·埃尔斯肯的《巴卡拉》和埃米尔·修尔迪斯的《非洲》外，《非洲的动物》是迄今为止所发行的非洲题材摄影集中最动人的作品，其中，还刊登了许多彩色照片。

伊拉的绝大多数作品都是在离动物极近的距离拍摄的。她还拍摄了横冲直撞迎面而来的野象等。说她的作品比得上狄斯尼的《自然的惊异》或《百兽王狮子》等系列影片并不算过分。在狄斯尼的作品中还有虚构的地方，而她所拍摄的照片则完全是真实的。

伊拉的晚期作品都是表现野生动物的。她在草原和森林中拍摄了《两只小熊》(1955 年)，出版了肯塔基州三合马大赛的《跳动的画面》，并前往荒无人烟的圣迭戈以南的岛屿拍摄。

另外，她还出版了《动物》(1951)，《困倦的狮子》(1948)，《小象》(1956)，《印度的动物》(1958)等摄影作品集。像《困倦的狮子》等影集在英国、法国、美国、西班牙、德国、意大利、日本等七个国家出版发行，再版达 12 万册。

由此可见，伊拉的动物摄影从开始的欣赏角度转变为真正的纪实摄影，取得了很大的成绩。应当说，她的初期作品中具有一种充满女性情感的那种抒情性，但　期的纪实野生动物照片就显得气势十分宏大了。